

AUTRES REALITÉS: TROIS ROMANS DE LA DIASPORA HAÏTIENNE

ANNE-LAURE GRIGNON

A Thesis

Submitted to the Division of Humanities
New College of Florida
in partial fulfillment of the requirements for the degree
Bachelor of Arts
Under the sponsorship of Dr. Amy Reid

Sarasota, Florida
April, 2009

Acknowledgements

“Les yeux sont aveugles. Il faut chercher avec le coeur.”

[Antoine de Saint-Exupéry]

J’ai eu la chance sur mon chemin de rencontrer des personnes qui m’ont encouragée à poursuivre mes rêves, et qui m’ont enrichis au niveau académique aussi bien que personnel. Sans vous je n’y serais pas arrivée. Je tiens à remercier en particulier...

Dr. Reid, sponsor de ma thèse, pour m’avoir guidée à travers ces quatre années dans ma découverte de la littérature francophone, pour votre gentillesse, vos précieux conseils quand des difficultés se sont présentées dans mon chemin, ainsi que pour les longues heures investies dans cette thèse.

Dr. Van Tuyl, membre du comité du baccalauréat, pour m’avoir aidé dans ma traversée littéraire et avoir accommodé mes horaires difficiles pendant ces quatre dernières années, et surtout pour vos recommandations qui ont fait évoluer mon style littéraire.

Dr. Zamsky, membre du comité du baccalauréat, pour votre lecture et annotation de mon travail.

Adam Schafer, pour les fleurs quand j’étais malade, le chocolat quand j’étais stressée, et l’oreille attentive sur laquelle je pouvais toujours compter.

Maman, Papa, Alexandra, Babicka pour leur amour inconditionnel et leur présence dans ma vie. Sans vous, je ne suis rien.

Table of Contents

	Pages
Acknowledgements	ii
Abstract	iii
1. Introduction	1
2. Chapitre 1	12
La zombification, le fantastique, et un non au pouvoir absolu	
3. Chapitre 2	30
Entre français et créole : dédoublement linguistique et identitaire	
4. Chapitre 3	46
Un autre retour au pays natal : l'ambiguïté de la position de l'écrivain	
5. Conclusion	61
6. Bibliographie	66

Abstract

Cette thèse est une étude de l'utilisation du surnaturel, de son rôle et sa symbolique, dans trois romans de la diaspora haïtienne. Les trois auteurs ont choisi la stratégie du détour : parler d'Haïti sans le faire explicitement en utilisant le surnaturel comme métaphore du contexte historique haïtien. Derrière cette méthode se trouve aussi le désir de ne pas simplement focaliser sur Haïti, mais de replacer la culture, l'histoire, et la situation socio-économique du pays dans un contexte international.

René Depestre avec *Hadriana dans tous mes rêves*, utilise le vaudou et le refus de la zombification pour souligner la rébellion au régime de François Duvalier. Marie-Célie Agnant, dans *Le livre d'Emma*, souligne la vision féminine et la responsabilité de la transmission de l'Histoire. Et finalement, Dany Laferrière, avec *Pays sans chapeau*, entraîne le lecteur dans son voyage personnel et les difficultés à définir un nouveau statut pour l'exilé revenant au pays natal. Les trois auteurs apportent donc une vision "intérieure" d'Haïti : non celle du colon, ni du colonisé, mais celle de la population qui est le résultat de son histoire tumultueuse. Cette nouvelle vision trompe la traditionnelle représentation historique en occident du vaudou en réunissant les origines mixtes de la population, le lien identitaire à la géographie de l'île, ainsi que le poids de l'Histoire coloniale en Haïti.

Dr. Amy Reid

Division of Humanities

Introduction :

Quand vous trouvez un os sur le chemin, souvenez-vous qu'un jour de la viande le recouvrait. (Proverbe Créole)

Les marques profondes laissées par l'Histoire d'Haïti sont tout comme les os du proverbe créole : elles sont présentes sur la route du lecteur qui cherche à explorer ce pays et difficiles à replacer dans leur contexte historique aussi bien que géographique. La littérature d'Haïti a été, tout comme sa culture, fortement marquée par les divers régimes et révoltes qui s'y sont succédés. C'est pour cette raison que j'ai décidé de sélectionner trois auteurs, membres proéminents de la diaspora haïtienne, et d'analyser un de leur ouvrages traitant de la réalité, mais aussi de la mystique haïtienne afin de considérer les moyens employés par ces auteurs pour parler d'Haïti, à savoir leur diverses utilisations du surnaturel comme métaphore du contexte historique haïtien. Ces trois auteurs ont choisi la stratégie du détour : parler d'Haïti sans le faire explicitement. La raison derrière cette méthode se trouve dans le désir de ne pas focaliser sur Haïti, mais de replacer la culture, l'histoire, la situation socio-économique du pays dans un contexte global. René Depestre avec *Hadriana dans tous mes rêves*, utilise le vaudou et le refus de la zombification pour souligner la rébellion au régime de François Duvalier. Marie-Célie Agnant, dans *Le livre d'Emma*, souligne la vision féminine et la responsabilité de la transmission de l'Histoire. Et finalement, Dany Laferrière avec *Pays sans chapeau* entraîne le lecteur dans son voyage personnel, où il essaie de définir un nouveau statut pour l'exilé revenant au pays natal. Avant d'aborder l'analyse des romans, je voudrais présenter un court résumé de l'histoire de l'île afin d'ancrer mon analyse dans son contexte historique.

L'origine des nations qui peuplent aujourd'hui les Caraïbes reste toujours problématique. Trop éloignées de leur terre d'origine africaine, par une distance géographique, mais aussi temporelle, la question de leur identité culturelle est souvent remise en cause. Ce concept est repris chez les trois auteurs que j'ai choisis. En utilisant une certaine multiplicité dans leur écriture à travers la mise en scène du surnaturel, ces auteurs créent des métaphores pour des événements historiques tels que la colonisation ou encore les régimes dictatoriaux. Dans ce contexte historique, il est utile de prendre en compte les idées d'Edouard Glissant, qui a élaboré le concept de l'antillanité et de la créolisation. Glissant détermine les origines des Caraïbes comme étant non pas une racine longiligne, mais comme un rhizome, s'étendant en largeur plutôt qu'en profondeur :

Nous sommes un rhizome qui flotte librement, sans être attaché à un endroit primordial mais en revanche qui s'étend dans toutes les directions de notre monde à travers ses multiples branches. [...] Nous sommes tout à la fois, l'Europe, l'Afrique, nourris d'apports asiatiques, levantins, indiens et nous relevons aussi de la survivance de l'Amérique précolombienne. (67)

La géographie des îles caribéennes étant éclatée, la population ne peut s'ancrer dans une seule origine telle une racine primordiale, au contraire, l'identité des Caraïbes est constituée d'un entrelacement longitudinal de racines et donc d'identités multiples. Glissant abandonne donc l'idée de se raccrocher à la terre primordiale africaine, car la réalité historique des Caraïbes est aussi liée à sa nature géographique, un aspect qui l'oppose au continent africain. En commentant la géographie des îles Glissant déclare qu' "aux Caraïbes, chaque île est ouverte, le dialogue entre l'extérieur et l'intérieur se reflète dans la relation entre la terre et la mer." (139) Cette ouverture est donc responsable du

besoin de créer une identité culturelle ouverte et non pas fermée, faisant miroir à la géographie de ces îles. L'identité caribéenne ne repose donc pas sur des origines uniques mais sur une culture faite de départs et de retours, alliant cultures pré- et post-coloniales.

L'histoire d'Haïti peut être considérée sous cet angle comme étant “éclatée”, car le pays a dû faire face à de nombreuses redéfinitions de l'identité haïtienne, souvent dans un climat particulièrement violent. En 1664, après la conquête française de la partie ouest de l'île d'Hispaniola (originellement sous le contrôle espagnol), Louis XIV encourage les nouveaux habitants de l'île à produire du tabac, du coton et du cacao sur les plaines très fertiles du nord de l'île, production qui augmente l'importation d'esclaves venus d'Afrique. Antérieurement à la guerre de Sept Ans (de 1756 à 1763), l'économie de Saint Domingue est en pleine expansion : le sucre et plus tard, le café deviendront les produits primaires d'exportation (Nicholls 405). Malgré le dérangement maritime occasionné par la guerre, Saint-Domingue devient la “perle des Antilles”, produisant 60% du café consommé en Europe. Mais ce succès est payé très chèrement par la population d'esclaves maintenue dans des conditions misérables: plus de 40,000 esclaves sont “importés” chaque année à partir de 1787 (Mintz 78). Afin de contrôler cette population grandissante de l'île, Louis XIV promeut en 1685 l'établissement du Code Noir, qui accorde certains droits aux esclaves et impose certaines responsabilités sur les maîtres en punissant les abus corporels (Nicholls 406). Cet édit renforce pourtant chez les colons l'utilisation de méthodes brutales afin de soumettre leurs esclaves. Une nouvelle classe est aussi créée durant cette période : celle des “gens de couleur” ayant droit à la propriété. La montée de cette population force les autorités locales à créer de nouvelles lois discriminant contre cette population grandissante (Mintz 79).

La révolution française de 1789 a eu de profonds effets sur la colonie, et en 1790 une guerre civile éclate, suite à la demande de la nouvelle classe mulâtre qui désire être reconnue en tant que citoyens français sous la Déclaration des Droits de l'Homme (Nicholls 409). Sous pression, l'Assemblée Nationale accorde la citoyenneté à cette population. Mais le 22 août 1791, des esclaves dans la partie nord de la colonie déclenchent une insurrection qui marquera le début de la révolution haïtienne. Comme un feu de poudre, la rébellion se répand dans toute la colonie. Un an plus tard, en août, Léger-Félicité Sonthonax proclame la liberté des esclaves de la partie nord de la colonie, et en octobre l'émancipation est proclamée dans toute la colonie. Pourtant le conflit entre esclaves et mulâtres continue jusqu'en 1797, malgré la menace de l'imminente invasion anglaise (Nicholls 410). Sous le commandement de Toussaint Louverture, Jean-Jacques Dessalines, et Henri Christophe, les Anglais sont alors repoussés, et Toussaint Louverture contrôle pleinement l'ancienne colonie française, mais ce contrôle sera de courte durée. Napoléon Bonaparte reprend contrôle de l'île en 1802 causant la mort de Louverture ; la remise en place d'un système esclavagiste produira d'énormes massacres d'esclaves par les soldats français (Martinez 67). En 1803, Napoléon abandonne son rêve d'un "Nouvel Empire" français et vend les colonies françaises aux Etats-Unis. L'armée indigène menée par Dessalines détruit les restants de l'armée française à la bataille de Vertières en Novembre 1803. Dessalines devient alors le premier empereur Jacques I et proclame l'indépendance d'une nouvelle nation : Haïti (Perice 7).

Après l'assassinat de Dessalines en 1806, Haïti est divisé en deux parties rivales : le nord comme l'état d'Haïti sous le contrôle de Henri Christophe et le sud gouverné par Alexandre Pétion. Boyer (un successeur de Pétion) réussit à réunir le nord et le sud

d'Haïti, grâce à une consolidation tactique du pouvoir qui malheureusement coûtera au pays son économie florissante (Nicholls 412). Un coup d'état met fin au règne politique de Boyer ; une série de leaders assument tour à tour le pouvoir jusqu'en 1891 quand le général Faustin Soulouque se proclame empereur. Son régime totalitaire maintient la paix en Haïti pendant un temps, mais en 1858 le général Fabre Geffrard (Duke de Tabara) prend le pouvoir. Il gouvernera le pays jusqu'en 1867, réintroduisant notamment le catholicisme (Nicholls 413). Un régime stable et consolidé voit finalement le jour en 1874 sous la constitution de Michel Domingue : ce calme va promouvoir en Haïti une renaissance culturelle, notamment dans le domaine des arts et de la littérature (avec des intellectuels tels que Louis-Joseph Janvier et Anténor Firmin) (Mintz 85). Cette période de stabilité prendra fin en 1911 lorsqu'une nouvelle révolution éclate. De 1911 à 1915, six différents présidents se succéderont à la tête de la nation.

Suite à ces violents affrontements liés à l'instabilité politique de cette période, le président américain Woodrow Wilson envoie des Marines à Port-Au-Prince en juillet 1915 afin de maintenir les intérêts économiques des Etats-Unis (une partie importante de la banque de la République d'Haïti appartenant à la banque américaine National City) (Nicholls 412). Les présidents se succèdent de 1916 à 1941, maintenus au pouvoir par l'armée américaine, mais des heurts violents entre soldats et la population locale après la crise de 1929 forcent les Américains à se retirer de l'île en 1934. Sténio Vincent, le dernier président mis en place par les Etats-Unis en 1930, laisse sa place en 1941 à Elie Lescot. Le régime totalitaire de Lescot (1941-1946) prend fin après un coup d'état et en septembre 1957, Dr. François Duvalier est élu président. Le régime de "Papa Doc" est considéré comme un des plus violents qu'a connus Haïti, combinant violence contre ses

opposants politiques avec l'exploitation du vaudou afin de maintenir la population locale dans la peur (Nicholls 413). Sa milice, officiellement connue sous le nom de Volontaires de la Sécurité Nationale ou VSN, et plus familièrement comme les Tontons Macoutes (un monstre vaudou), amasse le nombre de victimes politiques ; on estime qu'à peu près 30,000 haïtiens ont péri pendant son régime (Perice 8). Duvalier établit un culte magique autour de sa personne, clamant être un sorcier et protégé par les dieux vaudou ; son régime exploite le vaudou comme une force maléfique et populaire au sein de la culture haïtienne (Martinez 77). S'autoproclamant président à vie, le règne de terreur ne finit qu'en 1986, 15 ans après sa mort, le régime ayant été repris par son fils Jean-Claude "Bébé Doc". Le départ de Bébé Doc occasionne de l'espoir, mais ceci ne sera pas la fin des régimes totalitaires pour Haïti. L'élection à la présidence en 1990 du jeune prêtre Jean-Bertrand Aristide semble promettre un renouveau du pays, mais lui aussi sera à son tour forcé à l'exil après des années de violences catastrophiques.

Né en 1926 sur la petite île de Jacmel, René Depestre mène une jeunesse difficile marquée par la mort de son père en 1936. Publiant son premier recueil de poésie *Etincelles* à l'âge de dix-neuf ans, il connaît un succès immédiat (Vitiello 2). La même année il fonde l'hebdomadaire *La Ruche* avec trois de ses amis, mais le premier volume sur André Breton est aussitôt saisi par le gouvernement. C'est cet événement même qui déclenchera l'insurrection de janvier 1946 pendant laquelle Depestre devient un des dirigeants du mouvement étudiant révolutionnaire (Dayan, Interview 138). Une fois le président Elie Lescot renversé, l'armée prend d'une manière fulgurante le pouvoir : Depestre est arrêté et emprisonné, avant d'être exilé. Alors commence un long chemin de nomade passant par Paris et la Sorbonne (1946-1950), Prague (1952), Cuba, l'Autriche,

le Chili, l'Argentine, le Brésil entre autres ; il reviendra finalement à Paris où il travaillera au Secrétariat de L'UNESCO (Dayan, Interview 138). En 1980 il publie *Alléluia pour une femme-jardin* qui lui vaut le prix Goncourt de la Nouvelle en 1982. Depestre quittera quelques années plus tard L'UNESCO et se retirera en Aude, et depuis ses vignes écrit *Hadriana dans tous mes rêves* qui reçoit multiples prix littéraires dont le prix Renaudot, le prix de la Société des Gens de Lettres, et le prix du Roman de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique (Vitiello 2). Il est important de noter les deux sphères d'influence qui ont conduit Depestre à l'écriture d'*Hadriana dans tous mes rêves* : la première étant sa jeunesse au sein d'une scène politique chaotique avec l'occupation d'Haïti par les Etats-Unis de 1915 à 1934 et les violents gouvernements qui font suite à cette occupation. La deuxième, est la marque profonde laissée en lui par l'exil (Dayan, Interview 139). Depestre recevra aussi le prix Apollinaire de poésie pour *Anthologie personnelle* (1993) et le prix Grisane pour l'adaptation du *Mât de Cocagne* au théâtre en 1995.

Chez Depestre, l'effacement des lignes claires entre croyances et réalité trouble le lecteur et le place dans la situation d'un rituel de passage, c'est à dire selon les termes de Van Gennep, dans un état liminal. Dans le roman, ce concept sert avant tout au transfert des personnages d'un état à un autre, l'exemple le plus brillant étant la mise en scène d'une jeune femme blanche et française et sa transformation en tant que symbole vivant d'Haïti. Mais ce roman n'est pas au fond une exploration de l'identité raciale. Depestre cherche plutôt à modifier les termes de la discussion portant sur la mort au sein du contexte politique d'Haïti, et plus particulièrement par rapport au régime de Duvalier. Le concept de liminalité vient donc jouer un rôle clef, transformant les personnages de

Depestre en résistants à la zombification, et donc en symboles du refus du régime totalitaire.

Bien que née à Port-au-Prince, Marie-Célie Agnant vit depuis 1970 au Québec. Elle a longtemps enseigné le français, et a aussi travaillé comme traductrice. Son premier texte fut un recueil de poèmes intitulé *Balafres* en 1994. Agnant introduit grâce à ce texte un thème qui lui restera cher : le besoin de donner une voix à ceux dont on a supprimé la parole (Proulx 45). Elle publie ensuite deux romans, *La dot de Sara* en 1995 et *Le livre d'Emma* en 2001, aux thèmes similaires, posant des questions au sujet de l'assimilation et la transmission de la mémoire culturelle. Son recueil de nouvelles sous le titre *Le silence comme le sang* (1997) lui vaudra une nomination pour le prix du Gouverneur Général du Canada (Proulx 46). Agnant est aussi particulièrement connue pour sa passion d'enseigner la culture de la tradition orale. Elle visite régulièrement diverses écoles de Montréal afin de mettre en pratique l'importance du concept de l'oralité, et participe à de nombreux congrès en Europe et Amérique du Sud afin de mettre en évidence ce thème (Proulx 46). Elle a publié aussi deux romans destinés à de jeunes lecteurs : *Alexis d'Haïti* (2006) traitant d'un bateau de émigrés haïtien prisonnier dans des camps de réfugiés en Floride, et *Vingt petits pas vers Maria* (2001) sur l'exploitation de travailleurs immigrés. Aujourd'hui Agnant se consacre à l'écriture et jouit d'une renommée internationale, ses textes ayant été traduit en espagnol, anglais, néerlandais et même en coréen.

Je base mon analyse du roman d'Agnant sur la structure dédoublée qui se répète à divers niveau du texte : identitaire et linguistique. Des éléments tels que son obsession de la couleur bleue, sa relation avec Flore sa traductrice et son médecin le docteur MacLeod, et son refus de parler français sont placés dans l'histoire personnelle d'Emma, mais aussi

dans le contexte historique de la décolonisation. Ces traits nous permettent d'entr'apercevoir non seulement la frontière entre clairvoyance et folie chez Emma, mais aussi l'enjeu de l'immigration antillaise dans le contexte post-colonial. Ainsi le procédé du dédoublement entre les personnages du roman donne lieu à l'effacement de la frontière entre histoire personnelle et Histoire, avec un grand "H". Grâce à ce mélange, Marie-Célie Agnant réussit à former une histoire commune contenant non seulement l'identité d'Haïti, mais aussi celle du Québec. Au travers d'une histoire intime liant une poignée de personnages, Agnant reconstruit un panorama culturel à l'échelle mondiale.

Finalement, Dany Laferrière (de son vrai nom Windsor Klébert Laferrière) est né à Port-au-Prince en 1953, mais passe la grande majorité de son enfance avec sa grand-mère à Petit-Goâve. Le père de Dany étant maire de Port-au-Prince, puis sous-secrétaire d'État au Commerce et à l'Industrie, sa mère craint les représailles du régime de Duvalier sur son fils, dû au conflit d'idéologie politique entre son mari et le régime totalitaire (Coates "Interview" 924). Après sept ans d'"exil", Dany revient à Port-au-Prince afin de faire ses études secondaires. Il devient alors une figure proéminente de la résistance au régime de "Papa Doc" avec sa position de chroniqueur culturel à l'hebdomadaire *Le Petit Samedi Soir* et son rôle au sein d'une station de radio populaire, Radio Haïti-Inter. Mais le 1er juin 1976, un de ses amis, Gasner Raymond, ayant la même position de journaliste, est assassiné par les Tontons Macoute. Il s'ensuit l'exil rapide et secret de Laferrière, qui craint être la prochaine victime de la milice personnelle de Duvalier (Coates, Interview 925). Il part alors pour Montréal, revenant en Haïti deux ans plus tard pour la courte durée de six mois, période durant laquelle il rencontre sa future conjointe Maggie. De retour à Montréal, Laferrière collectionne divers "petits boulots", travaillant même dans

les usines de la ville. Laferrière dit qu'il est "né physiquement en Haïti, mais je suis né comme écrivain à Montréal" (Coates, Interview 926). En novembre 1985, il publie son premier roman, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer* : le succès est immédiat, la couverture médiatique énorme. Après la parution de ce premier roman, Laferrière fait son entrée à *Télévision Quatre Saisons* comme animateur à la météo, et aussi sur le grand écran avec l'adaptation cinématique du roman par Jacques W. Benoît (Coates "Chronology" 925). Laferrière publiera plus tard *Éroshima* (1987), *L'odeur du café*, qui gagnera le prix Carbet de la Caraïbe en 1991, et *Le Goût des jeunes filles* qui lui vaut le prix Edgar-l'Espérance en 1993. Il obtiendra aussi le prix RFO du livre 2002 pour son roman *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* (Coates "Chronology" 925). Laferrière est installé maintenant à Miami et continue sa carrière littéraire et cinématographique.

Dans *Pays sans chapeau* qui combine mémoire et fiction, Laferrière évoque la dualité entre la réalité et le surnaturel et naturalise non seulement cette frontière, mais aussi le va-et-vient cyclique entre les deux domaines. Laferrière emploie cette technique contrôlée afin de définir son statut d'écrivain glorifié retournant "au pays natal" : un retour à l'Haïti de sa jeunesse et au monde du vaudou qui a une place naturalisée dans la société haïtienne. Laferrière narre donc la recherche de la définition de son statut hybride, et re-crée à travers le microcosme de ses relations familiales, une image globale de la situation en Haïti.

Ainsi, bien que les trois auteurs utilisent la notion de surnaturel dans leurs romans de façons différentes, le but reste le même : parler des éléments politiques, sociaux,

économiques et historiques d'Haïti en les replaçant non seulement dans un contexte culturel, mais aussi en concordance avec une situation mondiale.

Chapitre 1

La zombification, le fantastique, et un non au pouvoir absolu

Dans le roman, *Hadriana dans tous mes rêves*, René Depestre structure son récit afin d'effacer les lignes claires entre croyances et réalité. Il en résulte que le lecteur se trouve dans une situation semblable à un rite de passage selon les termes de Van Gennep (25). Cela permet au lecteur d'entrer dans le monde mystique et paradoxal du vaudou, et permet à Depestre de créer un roman jouant sur les lignes fines entre l'imaginaire et la réalité. C'est donc, en quelque sorte, un roman fantastique, mais un fantastique qui se plie à des fins fort politiques. Le roman part avant tout d'un désir de modifier les termes d'une discussion portant sur le sujet de la mort dans le contexte politique d'Haïti et, en particulier, sous le régime de Duvalier. Partant de cette idée majeure, Depestre met en scène le spectacle de moments rituels qui insistent sur la liminalité des personnages. De cette manière, Patrick et Hadriana, les personnages principaux du roman, se transforment en symboles du refus à la zombification. Hadriana, surtout, devient un symbole ambigu d'Haïti, ainsi qu'un symbole de l'écriture d'un homme en exil pour un public français et blanc. Depestre met en scène des personnages défiant certaines coutumes haïtiennes traditionnelles, et s'opposent donc au régime totalitaire. Depestre allie donc la création de personnages allant à l'encontre d'un système traditionnel avec sa position en tant qu'écrivain exilé et les conséquences dérivées de cet exil.

Le motif de la mort est omniprésent dans le roman et ce dès les premières lignes du roman :

Familles, chiens, chats, volailles, pêle-mêle entassés à l'ombre des galeries, tuaient à la haïtienne le temps du dimanche de février. Soudain une voix

d'épouvante domina les rumeurs de la ruelle d'Estaing : Une autozombie en liberté ! Ce fut un sauve-qui-peut en tous sens dans la cour des miracles qu'on finissait de traverser. Dans leur panique les chrétiens-vivants emportèrent le temps avec eux [...] (21)

C'est sur cette atmosphère funèbre et affolée que débute le roman de Depestre. Une atmosphère qui est renforcée grâce à l'utilisation de métaphores telles que "tuaient à la haïtienne" ou encore "une voix d'épouvante" soulignant le caractère morbide de la scène. La combinaison d'un objet mécanique, celui de la voiture, avec le concept d'un zombie, donc à la base un être humain, dans le mot "autozombie" est intéressante. En effet, grâce à ce mot Depestre commence déjà à brouiller la frontière entre la vie et la mort. Le mot peut faire référence à deux notions : la première est à la limousine elle-même, et la seconde au corps qu'elle contient. Car Germaine Villaret-Joyeuse, sa seule passagère y expire son dernier souffle. La voiture, bien qu'inanimée ou "non vivante" est l'élément qui fonctionne et qui se déplace, c'est aussi l'objet qui a le pouvoir d'être "libre". Au contraire, le corps qu'elle contient est au seuil entre vie et mort, et ne bouge pas. Un autre élément à noter est l'apposition du motif de la mort et des zombis sur la population haïtienne ainsi que sur la population française/chrétienne à travers l'utilisation de mots tels que "chrétiens-vivants", qui fait écho au traditionnel "mort-vivant" haïtien. La population haïtienne n'est donc pas la seule affectée par la zombification, une idée qui sera explorée en détail plus loin dans ce chapitre.

En ce mois de février 1938, la petite ville de Jacmel ne s'apprêtait aucunement à célébrer la mort de Germaine Villaret-Joyeuse (la marraine du narrateur), mais plutôt à festoyer autour du mariage de la jeune Hadriana Siloé. Hadriana Siloé est l'image de la

perfection : de son physique jusqu'à son statut social en tant que fille d'une des plus riches familles françaises à Jacmel, elle est considérée comme une déesse plutôt qu'une simple mortelle. Son mariage étant un rite qui ne cédera pas devant la mort, la ville passe d'obsèques brumeuses à une somptueuse fête. Patrick (le narrateur de la première moitié du roman) suit de près le chemin de la jeune fille qui passe à travers les rues de Jacmel. Arrivée finalement à l'église, son père l'amène jusqu'à l'hôtel où son futur mari, Hector Danoze, l'attend ; le moment de vérité arrive lorsque le prêtre demande à la jeune femme si elle désire prendre pour époux l'homme debout à ses côtés. Mais malgré le "oui hallucinant de détresse" (46) que celui-ci reçoit, ce n'est pas une jeune mariée qui se tient debout devant l'assistance, car en prononçant sa dernière parole, Hadriana s'est effondrée, morte. Face à l'incompréhension de l'assemblée, personne, ni le médecin, ni les proches parents ne sont capables d'expliquer l'évènement qui a pris place devant leurs propres yeux. Ceci est une des situations où le lecteur doit accepter un fait qui dépasse les limites de la compréhension.

Pour expliquer l'inexplicable de cette mort les superstitieux blâment un esprit *baka* (génie malfaisant), alors que les réalistes tenteront d'utiliser une quelconque excuse médicale. Pourtant la foule qui attendait dehors la fin de la cérémonie et l'heureuse sortie des mariés refuse de sombrer dans une humeur funeste : après tout c'est bel et bien la période du carnaval. La suite du roman plonge son lecteur dans le chaos haïtien du carnaval qui souligne l'opposition entre l'église catholique et la religion vaudou. Au lieu d'une procession accablée et amère, c'est en reine qu'Hadriana est portée vers sa tombe. Lorsque la terre referme finalement le trou creusé, tous pensent que ceci est la fin d'Hadriana Siloé. Pourtant le lever du jour découvre une fosse béante ; le corps de la

jeune femme a été ravi. A présent s'engage le mythe populaire des créateurs de zombies bien qu'aucune trace ne puisse dissocier la vérité de la superstition. Le corps d'Hadriana disparaît de la ville de Jacmel, et la petite bourgade décline progressivement. Le narrateur réapparaît à présent, liant la disparition du corps de la jeune fille avec le déclin rapide de sa ville natale.

Trente ans après, l'imaginaire du narrateur se délie et celui-ci se met à écrire au sujet de sa ville natale où la population semble avoir oublié cette série d'évènements foudroyants. Le roman présente alors le récit d'Hadriana Siloé et des aventures qu'elle a dû traverser ; victime des chasseurs de zombies, celle-ci révèle qu'elle n'est point morte mais bel et bien vivante. Elle a tout vu, tout entendu, de son oui hallucinant à sa traversée grandiose dans les rues de la ville, en finissant par sa tombe. Pourtant ses ravisseurs lui ont redonné un souffle de vie, et elle parvient à leur échapper et à se rendre témoin de la force incommensurable du pouvoir roi en Haïti : le vaudou. Hadriana et le narrateur finiront par se rencontrer au détour du chemin du destin et à donner libre cours à l'amour qui les avait toujours liés.

L'œuvre de Depestre peut être vue à travers le concept de la liminalité, qui, selon Arnold van Gennep, constitue la seconde étape du rituel de passage. D'après Van Gennep, un rituel (en particulier un rituel de passage) modifie profondément l'individu qui l'entreprend, et plus spécifiquement affecte son statut social (26). Les rituels de passage sont structurés en trois étapes consécutives : la séparation, moment durant lequel l'individu va s'isoler du groupe auquel il appartient ; la liminalité, période plus ou moins longue durant laquelle le statut précédent de l'individu n'est plus, mais son nouveau statut n'est pas encore défini ; et la réincorporation (ou agrégation), qui correspond à la

réinsertion de l'individu au sein de sa communauté (26). Le concept de liminalité correspond donc à une étape avant tout transitionnelle : l'individu est en quelque sorte entre son ancien et nouveau statut qu'il soit social, religieux ou autre. En utilisant la période de floue promue par ce concept, il est possible de voir chez Depestre un jeu basé sur le fait que le sort de l'individu est incertain, flottant entre les deux positions impliquées dans le rite de passage. Le flou créé par cette incertitude permet à l'auteur d'introduire des concepts fantastiques et paradoxaux. En fait, le texte s'organise autour de trois moments clefs, où un des personnages principaux subit une transformation profonde : le passage pour Hadriana Siloé de la vie à la mort, le passage du narrateur de l'adolescence à la vie adulte, et le passage pour Patrick de la virginité à l'éveil sexuel.

La création de ce flou transitionnel permet à Depestre de parler d'Haïti en termes paranormaux, créant ainsi non seulement une dichotomie entre la vie et la mort, mais introduisant un statut intermédiaire : celui de la zombification symbole du régime de Duvalier. Au lieu de dénoncer directement ce régime totalitaire et ses effets dévastateurs sur la population, Depestre choisit de parler d'Haïti de manière symbolique, plaçant dans son roman des éléments rappelant la présence du régime étouffant. Le produit de ce régime sont les zombis, qui dans le roman paraissent omniprésents dans la vie quotidienne des habitants de Jacmel. C'est cette population docile, n'ayant presque aucun des besoins courants des êtres humains (soif, faim, sommeil) qui est le résultat du gouvernement tyrannique. Depestre affirme que son lecteur haïtien aurait beaucoup à contribuer à son ouvrage (Dayan, Interview 148), car c'est en effet cette population qui subit le régime de Duvalier et pourrait décrire ses ravages sans recours aux symboles. Dans ce roman par contre, un texte produit en exil, l'ambiguïté promeut par le placement

d'éléments irréels dans un contexte rationnel permet à l'auteur de donner une image de la réalité contradictoire et absurde du régime de Duvalier.

Si la liminalité est introduite d'abord pour situer les personnages entre vie et mort, elle est liée aussi au concept du fantastique et du mythique. Jean-Marie Salien déclare que “ le mythe judéo-chrétien accorde une place primordiale au sacré, [mais] le mythe antillais s'y refuse.” (83). L'explication de ce fait, d'après Salien, se retrouve dans la définition du fantastique par Todorov. Au lieu de se baser sur des certitudes, le fantastique ouvre un espace de doute, et laisse au lecteur le droit de faire le tri entre réalité et superstition (85). De même, le récit de Depestre cède au lecteur le devoir de distinguer entre ce qui est croyable et ce qui est incroyable. Si les passages paranormaux du roman de Depestre étaient décrits de manière à appuyer sur la notion du “sacré”, ces passages deviendraient en quelque sorte “intouchables” par le lecteur, et défieraient l'usage de l'irréel comme symbole politique par l'auteur. Ces passages fantastiques sont donc englobés dans la vie quotidienne et réelle des habitants de Jacmel, afin de laisser au lecteur le choix de les voir comme des illusions ou comme les symboles d'une réalité qui met en question les limites du vraisemblable. Cette idée est renforcée par la perspective incertaine offerte par la narration de Patrick : loin de nous offrir son explication des faits, Patrick offre à son lecteur des témoignages objectifs sur la vie haïtienne, sur le conflit entre les croyances catholiques et vaudoues et sur la zombification. Il ne s'efforce aucunement de convaincre le lecteur de la véracité de ses propos, se contentant à peine de citer l'origine de certains documents médicaux ou historiques.

Le rituel permet en fait à Depestre de présenter le mythe haïtien des zombis à un public français. Pour parler de zombis, Depestre doit affronter à la fois la tendance

occidentale à déconsidérer des croyances “primitives” et une interdiction qui pèse sur la mort en Haïti. Car la mort en Haïti est considérée avant tout comme un mal indicible au lieu d’un fait biologique (Salien 86), idée qui vient renforcer le thème politique sous-jacent. Depestre force son lecteur à considérer la définition même de la mort – contrastant les notions de mort physique et de mort intellectuelle, idée qui est représentée sous la forme des zombis traçant alors un parallèle avec le gouvernement de Duvalier. Dans le cas d’Hadriana, sa mort est définie en termes de mort physique: “Il nous reste à préparer le permis d’inhumation. Le constat est formel : rigidité des membres, disparition de tout réflexe respiratoire et oculaire, pouls inexistant, température du corps en baisse. Infarctus du myocarde” (162) insisteront les deux médecins chargés d’examiner le corps de la jeune femme. En effet, il est difficile de contrôler la mort de l’intellect. Depestre semble nous demander de comparer ces deux morts – physique et spirituelle – la mort physique de la population (particulièrement à travers les Tonton Macoutes) et la mort intellectuelle du pays à cause de la répression du régime totalitaire, et de peser leurs conséquences respectives.

Dans une interview offerte à *Callaloo*, Depestre révèle avoir voulu écrire un roman dans lequel le concept du zombie n’est aucunement associé à la servilité ou au désespoir créé par la mort, mais plutôt de redonner une qualité humaine à des notions telle que la mort et la zombification (Coates, Interview 547). Un zombie repose sur un paradoxe : il est à la fois “mort” et capable de mouvements, bien que ceux-ci soient souvent signes de soumission. C’est en quelque sorte un “mort-dynamique”, un concept qui est en soi une contradiction (Salien 86). Pour Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves* était l’occasion de dénoncer le mythe du zombie, qui selon lui encourage la terreur au

sein de la population haïtienne au profit du pouvoir du régime dictatorial (Coates, *Hadriana* 546). Depestre refuse néanmoins l'idée que le personnage d'Hadriana correspondrait purement et seulement à une métaphore pour Haïti :

Certains ont cru, fait-il remarquer, qu'Hadriana représentait Haïti, que son histoire était une métaphore liée aux événements d'Haïti. Quand j'écrivais ce livre, je pensais à une vraie femme, une très jolie femme qui avait été zombifiée. C'est aussi de cela qu'il s'agit dans Hadriana. [...] C'est la recherche de la beauté, la célébration de la vie, le refus total de la zombification. C'est ici que je me rallie à mes compatriotes, qui pendant plus de deux siècles ont refusés d'être réduit à l'état de zombi. (Coates, *Hadriana* 554)

Depestre confirme donc que la zombification présente dans son roman est le résultat d'un régime dictatorial. Lui-même en s'exilant a refusé de devenir un "zombi". Néanmoins, il est important de remarquer que le personnage d'Hadriana ne représente pas seulement la valeur symbolique de la zombification et donc du gouvernement de Duvalier, mais aussi le refus de ce procédé et donc la résistance haïtienne. Elle est d'ailleurs plus que cela : elle incarne le symbole de la transcendance, de la beauté, et des valeurs esthétiques humaines.

En considérant le statut d'Hadriana, en tant que représentation d'Haïti, il faut souligner deux aspects importants de son identité. Tout d'abord Depestre choisit de faire d'Hadriana une femme blanche, et française de surcroît, ces deux traits pouvant sembler aux premiers abords surprenant quand ils sont replacés dans le contexte d'une description d'Haïti. Le choix de la race repose, note Dayan, sur le fait que Depestre a dû commettre un écart épistémologique afin de transformer partiellement Hadriana en une métaphore

pour Haïti : car si la mort terrorise la population haïtienne et est un facteur qui fait perdre l'humanité de son sujet, Depestre doit donc utiliser un personnage qui n'est pas affecté par cette croyance (Interview 143). Ce personnage s'incarne donc dans une femme blanche et non pas haïtienne de naissance, afin de surpasser les concepts de peur et de soumission. Hadriana devient donc une sorte d'intermédiaire entre le monde du réalisme et celui de la mystique vaudoue, grâce à son rôle d'observatrice crédible, car elle outrepassse le tabou de la mort et de la zombification. En même temps, l'origine d'Hadriana déjoue la notion que l'on peut établir une opposition entre France et Haïti : la France ayant colonisé Haïti, elle a donc contribué (en partie) à sa culture. Mais Depestre se base, ici encore, sur un mythe rattaché au vaudou, qui inclut des personnages importants de race blanche ; un exemple peut être Erzulie (déesse de l'amour et de la beauté) qui est une femme blanche et qui a trois maris de race noire (Damballa, Agoué et Ogoun) (Dayan, *Hadriana* 142).

La position d'Hadriana en tant que française permet aussi à Depestre d'introduire la collision entre le monde catholique et les croyances vaudoues au sein du roman, créant alors une étrange dynamique entre les deux mondes. Lors de la mort d'Hadriana deux camps vont se faire face : les parents de la jeune fille qui demandent que leur fille unique soit enterrée selon les coutumes traditionnelles catholiques, et la population de Jacmel qui désire rendre honneur à la jeune fille en célébrant un carnaval selon la tradition des croyances locales : "Un homme à l'allure de baron-Samedi invita des guèdes présents à ses côtés à prendre le cercueil des mains apostoliques qui le portaient. Les loas se mirent aussitôt à chanter et danser" (92). De nouveau le concept de liminalité peut-être retrouvé à cet instant car la célébration de la mort d'Hadriana ne sera purement ni catholique, ni

vaudou mais située entre les deux sphères d'influences. On notera aussi que la structure de ce conflit dépend de l'équité de la répartition des personnages des deux côtés des croyances : du côté catholique se retrouvent les parents d'Hadriana, le maire du village ainsi que le prêtre de la petite paroisse ; du côté vaudou le statut social des personnages est tout aussi élevé car il comprend le narrateur (source première pour le lecteur), sa famille, ainsi que de nombreux dignitaires et professionnels de la ville de Jacmel (Salien 91). Ce conflit est aussi présent afin de démontrer que contrairement à l'image populaire du vaudou en occident, la religion vaudoue a elle aussi sa structure, ses rites, et ses traditions et n'est aucunement une religion de "pagaille", malgré l'opinion dominante de la culture occidentale sur le sujet (Salien 90).

De ce fait, c'est le vaudou qui prend le dessus dans cette opposition avec le catholicisme. Bien que le nombre et statut des personnages associés avec chacune des deux religions soit égal, l'emprise du vaudou triomphe très largement sur la scène. Les funérailles d'Hadriana ne suivent pas le rite catholique, mais se fonde dans le carnaval vaudou:

Le carnaval a commencé aussitôt sur la place. Je me suis aperçue que j'arrivais à sourire, et même à rire au-dedans de mon malheur. J'ai eu mon premier fou rire de la nuit : on dansait une rabordaille autour de moi tandis que tambours et vaccines se déchaînaient. Mes membres figés étaient incapables de l'accompagner. (160)

De nouveau, Depestre appose des qualités "vivantes" sur un être qui ne l'est pas, dans ce cas le sourire et le fou rire d'Hadriana. Elle narre elle-même qu'elle est complètement figée: il lui est donc impossible de bouger ses lèvres et de former un sourire. Comme

dans le cas de la limousine de Germaine Villaret-Joyeuse, des caractéristiques humaines sont apposées à un objet (un corps dans ce cas) qui est inanimé. La mort (bien que fausse) projette Hadriana dans un autre camp, celui de la population haïtienne opprimée, c'est en effet le seul moyen pour la Française de devenir un membre à part entière de la société qui l'entoure, en devenant un zombi elle-même. Les statuts sociaux et raciaux d'Hadriana étaient les deux facteurs qui avaient empêché la jeune femme de subir les effets du régime de Duvalier. En mourant, Hadriana assume le même statut que celui des habitants avec une seule différence majeure : ni sa mort, ni sa zombification ne sont permanentes. Le catholicisme est souvent associé dans le texte à la population française de Jacmel, ainsi qu'au thème de la vie. La contrepartie, c'est un lien entre la population locale haïtienne, le vaudou, et la mort. Le personnage d'Hadriana démontre qu'il n'est pas impossible de passer de l'autre côté, démontrant non seulement que le régime politique peut aussi toucher la minorité française, mais aussi que les effets de la dictature peuvent être surmontés.

La liminalité du statut de Patrick en tant que narrateur se base avant tout sur la maturité de celui-ci : bien que son âge ne soit mentionné à aucun moment dans le roman, les divers interpellations de sa mère et de ses proches semblent référer le personnage à une catégorie post-adolescente, aux alentours de seize, dix-sept ans (Depestre 44). Le passage pour un individu de l'adolescence à la vie adulte peut être reconnu aussi comme un autre rite de passage selon Arnold van Gennep car c'est "le passage d'un individu d'une situation à une autre, d'un monde (cosmique ou social) à un autre" (Starr 1). Ce passage est donc non seulement biologique mais aussi social pour Patrick. Le concept de liminalité prend alors toute son ampleur : Patrick n'est plus un jeune garçon, mais n'est

certainement pas encore un adulte, flottant entre deux mondes, celui-ci donne une perspective au niveau de la narration tout à fait différente. Un Patrick pubescent nous donne des détails candides et un semblant d'objectivité au récit : "J'avais envie de sauter au cou de ma mère pour la féliciter. Elle n'avait pas trahi la jeune fille de mes rêves!" (67). L'action de sauter au cou est une association très juvénile, renforcée par la description d'Hadriana comme la jeune fille de ses rêves. Ce point de vue pubescent permet à Depestre de situer son récit dans le contexte sociopolitique d'Haïti d'une façon relativement objective. Un Patrick adulte à son tour nous donnera une vision teintée de sa propre subjectivité, avec une explication basée sur ses propres opinions et sur son savoir : "Jacmel vit les affres d'un déclin sans remissions. Tout semblait avoir donné raison à André Siloé : le Bon Dieu des chrétiens n'avait jamais pris racine dans notre patelin" (119). La version adulte du personnage s'étend dans ses descriptions en les rendant plus globales, ne s'attardant pas seulement sur les objets ou personnages dans sa proximité immédiate. Une vision plus globale est créée, à laquelle sont adjointes des opinions extérieures, et c'est dans cette optique que le lecteur peut commencer à voir les marques du régime totalitaire. Dans les deux cas, impossible de savoir où placer Patrick (du côté haïtien ou français) car aucune mention n'est faite quant à la couleur de sa peau. Depestre semble suggérer qu'il faut passer outre la race. Depestre place donc sur son lecteur la responsabilité de juger de la valeur du point de vue de Patrick, et mesurer la culpabilité du régime de Duvalier.

Le flou créé par le statut ambigu de Patrick permet à Depestre de mettre en scène un narrateur versatile donnant une perception subjective, tout en faisant semblant que celle-ci soit objective. En développant l'idée de Gestalt de Christian von Ehrenfels et en

l'appliquant à la notion de liminalité entre adolescence et âge adulte, une connexion peut être établie.¹ Ce concept peut être assimilé à certaines descriptions faites de Patrick par Depestre:

Dans la journée je séchais mes classes au lycée pour voir Hadriana se prêter corps et âme aux retouches de la robe (de mariée). [...] Elle se regardait dans la glace, donnait son avis, pour finir par froncer le nez et tirer la langue à l'idéal de beauté française qui avait mis le feu à la paille de mes jeunes années. (44)

Depestre se base sur des éléments comme le champ lexical de l'amour naïf et le concept d'un manque de responsabilité, afin de faire comprendre à son lecteur que Patrick est un jeune narrateur. Le lecteur prend en compte ces marques subtiles et forme une unité de pensée : Patrick est identifié comme un personnage juvénile. Après la mort et l'enterrement d'Hadriana, le vocabulaire scientifique dont Patrick fait usage dénote pour le lecteur l'appartenance du narrateur au monde des adultes : "Un zombie-homme, femme, enfant était une personne dont le métabolisme, sous les effets d'un poison végétal, a été ralenti au point d'offrir au regard du médecin légiste toutes les apparences de la mort : hypotonie musculaire générale, rigidités des membres, pouls imperceptible [...]" (101). L'idée de Gestalt peut être appliquée à l'œuvre de Depestre et donne donc l'impression au lecteur d'avoir le récit de deux narrateurs différents.

¹ L'adolescence peut être interprétée comme forme première qui est « perdue » et remplacée par une forme seconde qui recouvrira à son tour l'individu. Nous associons à l'adolescence nombreux facteurs sociaux et physiques ; un individu exhibant ces caractéristiques est donc reconnu comme adolescent et ces symptômes sont jugés comme une unité résultant en une image complète. Lorsque ces symptômes changent, la « gestalt » de l'individu change, et ce même individu sera donc reconnu comme adulte (Rescher et Oppenheim 101).

Un autre moment qui souligne la position incertaine du narrateur est évoqué à travers la suggestion de sa virginité et son éveil sexuel. Une des premières références à la sexualité de Patrick constitue en soi une sorte de rituel:

Une fois tout le monde couché, je me levais sans bruit, le cœur battant, pour aller célébrer un rite bouleversant dans l'atelier de couture au rez-de-chaussée. À la lueur d'un quinquet que j'allumais, je faisais danser le mannequin. Je lui caressais sa ronde encolure. Je lui soufflais à l'oreille les mots d'une tendresse dont je ne soupçonnais pas l'ascendant en moi. (44)

La substitution d'un mannequin pour la vraie Hadriana "de ses rêves" suggère un désir non satisfait. De nouveau le concept de rite de passage est mis en jeu et dénote à ce moment le lent changement qui prend place au sein de son narrateur : quoiqu'encore "vierge" sa sexualité latente se révèle, bien que son statut semble rester extrêmement flou. Le symbole du mannequin induit deux autres idées : premièrement de nouveau l'apposition de qualités humaines à un objet inanimé, et la deuxième étant une référence à "l'inquiétante étrangeté" de Freud (le mannequin servant de métaphore pour un zombi). Ces deux idées se rejoignent dans leur fonction qui est celle de troubler la frontière entre réel et fantastique.

Quand on compare cette discussion de la sexualité indécise de Patrick, par Patrick, au récit d'Hadriana qui comprend la deuxième moitié du roman, le lecteur découvre que Patrick a volontairement omis des détails concernant son éveil sexuel :

A Meyer, ce soir-là, on s'était éloignés des autres dans le sentier qui dégringolait jusqu'à la plage. J'étais à lui. Allait-il entrer en moi ? Sa main a tremblé sur mon sexe. [...] Il m'a effleuré délicatement, en adolescent émerveillé qui n'en pouvait

croire sa grande main. [...] On s'est contentés de regarder en silence la mer
Caraïbe ! (163)

Patrick ne mentionne aucunement cet épisode dans ses souvenirs d'Hadriana, laissant croire au lecteur son manque d'expérience sexuelle. La révélation de ce détail donne lieu à de nouveaux doutes chez le lecteur quant à la fiabilité du narrateur. De nouveau, le lecteur est forcé de faire un choix pour lui-même et de décider de l'interprétation de la narration de Patrick : le désir impossible d'un innocent, ou un regard perspicace et révélateur.

L'innocence de la jeunesse de Patrick est donc trompeuse, et pourtant le concept de l'innocent immaculé semble pris pour acquis à d'autres moments dans le texte. Quand le sujet de la défloration d'Hadriana advint (coutume traditionnelle due aux superstitions locales : si la victime était vierge lors de son décès, elle devait être proprement déflorée afin de protéger la ligne de la famille en question), Patrick est le personnage nommé afin d'accomplir la besogne (qui ne sera point exécutée due à la nature catholique de la défunte) : "A mon humble avis, intervint Scylla Syllabaire, c'est une tâche à confier à un innocent. Ce serait plutôt l'affaire d'un garçon aussi vierge que la défunte" (54). Le reste de la communauté semble assumer que jeune âge va de pair avec virginité, ou du moins l'inexpérience sexuelle, bien que Depestre nous indique plus tard que ceci n'était point le cas. Le jeu dénotant la liminalité advenant de la transition entre virginité et éveil sexuel est la même technique associée à la transition adolescence/vie adulte mentionnée précédemment. En créant ces phases liminales, Depestre introduit une répétition de flous intermédiaires. Grâce à ce flou, les frontières tracées entre deux étapes de la vie ne sont pas concrètes. De même que les espaces liminaux dans la vie de Patrick, la ligne entre la

vie et la mort n'est pas évidente dans ce roman, contrairement au concept biologique de la mort. Cette indéterminabilité sert notamment à introduire un thème plus mystique du roman, celui de la transition de la vie à la mort et surtout son renversement. C'est surtout en défiant sa propre mort qu'Hadriana devient non seulement la représentation d'Haïti, mais surtout l'image de la résistance à l'occulte du vaudou, et donc au régime Duvalier.

Finalement, il est intéressant de considérer à qui le message de Depestre est adressé. En choisissant d'écrire en français, Depestre se place dans la position du colonisé écrivant pour le colon. Un paradoxe qui peut sembler au premier abord problématique, surtout si l'on envisage le rôle de la langue selon Fanon. Dans *Peau noire, masques blancs* il suggère que le placement d'un homme noir dans une société blanche se base particulièrement sur la langue : "Parler veut dire d'être en position d'utiliser une certaine syntaxe, de comprendre la morphologie de ce langage-ci, ou de celui-là, mais par dessus tout c'est assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation" (79). En adaptant le concept de la confrontation entre l'esclave et son maître d'Hegel à la relation entre deux êtres dialoguant, Fanon dénote le fait que les rituels du langage sépareront le "colonisé" de la plupart de ses compatriotes (Dayan, *Hadriana* 154). Il est important de noter à ce point le statut de Depestre en temps qu'exilé, un terme qu'il ne reconnaît pas comme le désignant, comme il l'explique dans une interview accordée à *Yale French Studies*: "L'exil est un phénomène externe, similaire à un masque. On peut choisir de le porter, mais ce n'est jamais un problème psychologique ou une vérité" (Dayan, Interview 155). Bien que Depestre n'accepte pas l'étiquette d'exilé, il reste néanmoins un auteur qui écrit sur sa terre natale tout étant loin d'elle, dans une langue qui est celle du colonisateur.

Depestre caractérise l'utilisation de la langue française en tant qu'outil afin de pouvoir faire entendre sa voix:

Pour revenir à la question de « l'outil français », si tu ne l'utilise pas, tu es condamné au silence, tu dois tomber en silence, en exil. Pour moi, ce n'est pas un débat, c'est un faux problème. On peut utiliser la langue d'une façon maternelle indépendamment de quel langage il s'agit quand on est suffisamment imprégné de son propre pays. [...] La politique m'a tellement blessé. Pourtant, je sais que je dois aider les Français à comprendre, et je le ferai à travers mes romans. Je dois écrire. (Dayan, Interview 137)

Incapable de rester en Haïti à cause du régime de Duvalier sous peine de devenir un “zombi” ou pire de mourir, Depestre choisit la voie de l'exil. Bien que le français soit à la base le langage du “colonisateur”, la langue devient un outil lui permettant de dénoncer la situation politique d'Haïti à un large public. Depestre ressent aussi le besoin d'expliquer à son public français non seulement les conséquences de la colonisation française, mais aussi les concepts vaudous sans préjugés occidentaux. Dans *Hadriana dans tous mes rêves*, il plonge le lecteur dans un environnement où mystique et surnaturel font partie de la vie quotidienne, où ils portent aussi l'empreinte de gouvernements oppressants. Grâce à la superposition de plusieurs moments liminaux dans son œuvre, Depestre parvient à sortir le lecteur d'un pur esprit cartésien et à le placer dans un environnement dans lequel les croyances locales sont aussi la marque la plus profonde de l'Histoire : la “fabrication” de zombies avec des drogues tels que la tétrodotoxine ou le detura stramonium ayant été l'un des outils les plus utilisés par le régime Duvalier afin de terroriser et contrôler la population haïtienne (Martinez 81).

Sautant d'une sphère à l'autre, jouant du concept de la liminalité des rites de passage, Depestre établit un flou qu'il contraste avec l'absolu de la mort et l'interdiction formelle d'en parler en Haïti pour dénoncer le régime totalitaire. Du fantastique au réel, la ligne imposée par Depestre est fine, ce qui impose au lecteur le poids de ses propres convictions. Dans *Cahier d'un retour au pays natal*, Césaire écrit "parce que la vie n'est pas un spectacle" (32). Depestre crée dans *Hadriana dans tous mes rêves* une véritable explosion de vie démontrant que le pays n'est pas seulement un puits de tensions politiques et de conflits sociaux mais bel et bien une patrie à part entière, vivant à travers son fantasmagorique et ses traditions orales qui possèdent aussi une valeur historique. C'est un spectacle qu'il ne suffit pas de regarder, mais dans lequel Depestre invite son public à jouer un rôle.

Chapitre 2

Entre français et créole : dédoublement linguistique et identitaire

L'analyse du roman de Marie-Célie Agnant se base avant tout sur la complexité du personnage d'Emma ainsi que sur la structure dédoublée du roman. Cette structure donne en effet lieu à l'effacement de la frontière entre histoire personnelle et Histoire. Plusieurs éléments répétés dans le roman font partie de ce procédé de dédoublement qui s'étend bien plus loin qu'aux seuls personnages du roman : l'obsession d'Emma avec la couleur bleue et la symbolique de cette couleur dans le roman ainsi que dans le contexte historique de la décolonisation, son refus de parler français et son emploi de sa langue maternelle sont deux axes déterminant la relation entre histoire et Histoire. Ces traits nous permettent d'entr'apercevoir non seulement la frontière entre clairvoyance et folie chez Emma, mais aussi l'enjeu de l'immigration antillaise dans le contexte post-colonial. En mélangeant histoire personnelle avec Histoire, Agnant cherche non seulement brouiller la frontière établie entre les deux, mais aussi à créer une unité d'identité qui peut s'appliquer à Haïti ainsi qu'au Québec.

Chez Emma, la nature s'est livrée à ces débordements insolites dont elle seule a le secret. Les résultats sont étonnants : un mélange hétéroclite de noblesse, de désespoir muet, d'humilité et d'arrogance. Tout cela emprisonné dans un corps longiligne et un visage étroit, un visage noir, à la peau satinée, presque bleu, un visage fermé comme un poing, dans lequel ses yeux roulent comme deux billes égarées. (10)

Ainsi se présente la toute première description d'Emma, personnage éponyme du roman d'Agnant, que nous rencontrons dans un hôpital psychiatrique, où elle est internée après avoir tué sa fille. Face à Emma, le lecteur retrouve Flore, une jeune femme solidement ancrée dans sa routine, qui accepte le poste d'interprète. Bien qu'Emma parle couramment un français châtié, elle refuse de s'exprimer autrement qu'à travers sa langue maternelle, d'où le besoin des services de Flore en tant qu'interprète. On peut assumer que cette langue est le créole, mais aucune mention explicite n'en est faite dans le roman. Le crime dont Emma est accusé est funèbre : elle aurait dépecé son propre nourrisson, selon elle pour le sauver d'une malédiction certaine, selon le public pour une sombre affaire de vaudou. Dans un premier temps, le roman insiste sur une opposition entre les deux femmes, les différences entre elles vont peu à peu se brouiller. Flore, au début, mal à l'aise face à cette "folle", va d'abord épouser la cause d'Emma et ensuite assumer tout le poids de son identité troublée.

En effet, le discours d'Emma relève moins de la folie de celle-ci que de la réalité traumatisante de sa vie. Flore découvre alors la nature torturée de la ligne familiale de celle-ci, ainsi que la source de sa sombre obsession avec la couleur de sa peau. Petit à petit, la dualité entre les deux femmes s'estompe, et Flore perd son identité afin d'assumer celle d'Emma. Elle assume non seulement l'histoire personnelle d'Emma, mais aussi l'Histoire collective qu'elle raconte, celle d'Haïti, de la traite des esclaves, ainsi que des liens familiaux brisés, des figures paternelles manquantes et du délaissement (ou même des meurtres) des figures maternelles. Suite au procédé de dédoublement, Flore viendra remplacer le personnage d'Emma après son suicide en devenant l'amante de Nikolas Zankoffi, le conjoint d'Emma et le père de l'enfant tué. Les

circonstances de la mort d'Emma resteront inconnues : s'agit-il d'un suicide ou d'une disparition magique ? Si le texte nous invite à faire comme Flore et à épouser le destin d'Emma, il refuse néanmoins de nous donner la certitude ; après la disparition d'Emma, on doit reconnaître que ce qui a passé pour sa voix, ou son récit dans le texte, n'est que du ventriloquisme.

Le texte d'Agnant repose sur les puissants effets du concept du dédoublement : au lieu d'un protagoniste, l'auteur choisit d'encre le roman autour de deux, qui au bout du compte n'en font qu'un. Ce dédoublement se poursuit aussi en dehors des personnages principaux par la présence des deux hommes servant d'intermédiaire à leurs passés : le docteur MacLeod et Nikolas Zankoffi. Il est intéressant de noter le procédé par lequel le dédoublement entre Emma et Flore s'accomplit : il est composé, pour ainsi dire, de trois étapes. La première est celle de l'introduction, la deuxième, l'assimilation et la troisième l'acquisition d'une nouvelle identité.

Lors du premier contact entre les deux femmes, Agnant insiste sur la lutte pour le pouvoir entre elles, et paradoxalement sur le fait qu'Emma est dans la position de pouvoir. Dès leur première entrevue, elle intimide, gêne Flore : "J'ouvre la bouche, et je sens peser en moi tous ces mots enrobés de pudeur, de peur et de gêne, que j'aurai pu lui dire. J'ouvre la bouche et je ne dis rien" (11). On retrouve dans cette approche un instinct très primitif, presque animal, qui se traduit chez Flore par une certaine soumission à Emma. Cet équilibre contradictoire du pouvoir psychologique qu'impose Emma est pour le moins singulier comparé au pouvoir hiérarchique et social émanant des personnages. En effet, la folie d'Emma pourrait lui conférer un certain pouvoir, mais son internement limite la magnitude de celui-ci. En revanche, Flore, se trouvant du côté médical devrait

avoir un pouvoir supérieur à la patiente qu'elle écoute, et qu'elle est censée non seulement traduire mais aussi interpréter. Cela reflète bien sûr de l'ambiguïté du rôle de Flore – elle n'est pas médecin ni psychiatre – mais se trouve donc dans une position intermédiaire : en tant qu'interprète elle devient le porte-parole d'Emma. C'est donc l'effacement du rapport hiérarchique entre les deux femmes qui permet le dédoublement. Sans une barrière nette qui définirait les relations et les restreindraient, le personnage dominant (à savoir Emma) est donc libre de s'apposer à son interlocutrice.

La deuxième étape se traduit par l'assimilation du personnage d'Emma par Flore, qui ne se met non seulement à la place d'Emma, mais qui en même temps assimile toute son histoire, personnelle et collective (Reid 8). Ce procédé d'assimilation se traduit par la perte progressive de la propre identité de Flore qui devient "celle qui ne sait pas, qui ne sait plus quelle est sa position dans le monde" (19). Flore perd sa voix et son histoire personnelle afin de narrer une histoire qui est aussi partiellement la sienne : l'Histoire.

La troisième étape du dédoublement est justement l'acquisition d'une nouvelle identité : Flore *devient* Emma et "épouse le destin d'Emma" (20). En accomplissant ce dédoublement, le discernement d'une histoire personnelle est brisée. Flore n'est plus une femme, mais représente à présent toutes les "négresses" : "Emma-Flore-Emma [...] Entre folie, désir et passion, je ne savais plus qui j'étais, Nikolas ne savait plus quel sexe il embrassait. Il buvait un sexe mal-aimé, celui de toutes les négresses..." (166). En remplaçant Emma dans le lit de son amant, Flore assume non seulement toute la vie personnelle passée et présente d'Emma, mais devient aussi l'icône de l'Histoire, tout comme Emma l'était avant elle. Flore passe donc d'une identité individuelle à la globalité historique de la traite des esclaves. Ce remplacement d'un protagoniste par l'autre permet

à Agnant de créer une parallèle entre le dédoublement identitaire et le glissement entre histoire personnelle et Histoire, problématisant ainsi la transmission de la mémoire collective.

En prêtant sa voix à Emma, Flore s'efface devant elle et donne la parole au personnage que "personne n'a jamais écouté" (35). La présence de cette voix dans le texte démontre la persistance du passé dans un présent commun aux deux protagonistes, mais aussi la constance de ce même passé dans le futur des personnages. Il est intéressant de considérer l'idée explorée par Freud de "Das Unheimliche", ou l'inquiétante étrangeté, en relation avec la notion du double :

Le thème du « double » a été sous ce même titre travaillé à fond par Otto Rank.

Les rapports qu'a le double avec l'image dans le miroir et avec l'ombre, avec les génies tutélaires, avec les doctrines relatives à l'âme et avec la crainte de la mort y sont étudiés, et du même coup, une vive lumière tombe sur la surprenante histoire de l'évolution de ce thème. Car, primitivement, le double était une assurance contre la destruction du mot, un "énergique démenti à la puissance de la mort" (O. Rank) et l'âme "immortelle" a sans doute été le premier double du corps. La création d'un pareil redoublement, afin de conjurer l'anéantissement, a son pendant dans un mode de figuration du langage onirique où la castration s'exprime volontiers par le redoublement ou la multiplication du symbole génital; elle donna chez les Égyptiens une impulsion à l'art en incitant les artistes à modeler dans une matière durable l'image du mort. Mais ces représentations ont pris naissance sur le terrain de l'égoïsme illimité, du narcissisme primaire qui domine l'âme de l'enfant comme celle du primitif, et lorsque cette phase est

dépassée, le signe algébrique du double change et, d'une assurance de survie, il devient un étrangeté inquiétant signe avant-coureur de la mort. (Freud 19)

Pour Freud la notion du double, et donc du dédoublement, provient directement du besoin de l'être humain de se protéger de la destruction de son ego, et en quelque sorte à parvenir à outrepasser le processus biologique de la mort. Bien que le corps meure au sens physique du terme, l'ego survit étant passé à un autre individu. Cette même idée peut être appliquée au dédoublement ayant lieu entre Emma et Flore. Emma – lourde du passé qu'elle charrie – est reconnue en tant qu'“immortel” à travers ce processus.

L'inquiétante étrangeté dans ce processus n'est donc pas liée à la répétition de la mort, comme dans le texte de Freud, mais à celle de l'Histoire. Grâce au procédé de dédoublement, la répétition de l'Histoire et les répétitions présentes dans l'Histoire sont perpétuées et donc ne se perdent pas, étant passées d'un personnage à l'autre.

Le dédoublement n'est pas limité, dans le roman, aux seuls aux personnages de Flore et d'Emma. L'objet concret dans le texte qui est dédoublé est la “folie” d'Emma. Cette folie est perçue moins comme un concept abstrait que comme une force omniprésente dans le texte : “La folie qui rode partout pénètre à grand galop dans la cour d'école” (85). Elle sert de notion-métaphore pour l'Histoire commune qui est transmise d'un personnage à un autre, remplaçant leurs propres histoires personnelles. Un autre personnage touché par la folie est Gilliane, la sœur aînée de Flore, qui après le départ de son mari supporte mal la solitude :

Ses derniers mots se noyèrent dans le grésillement de la viande qu'elle faisait rissoler, et elle débitait tout cela sur un ton qui se voulait patient, mais qui était à la fois aigre et coupant. [...] Elle a besoin d'une oreille attentive, Gilliane. Elle

s’imagine que si elle avait su retenir le père de ses enfants, il aurait rempli ce rôle. Elle s’imagine des tas de choses, Gilliane. (110)

Petit à petit, le lecteur doute de la stabilité psychique de la sœur de Flore, et cet effet se propage bientôt. La notion de folie semble être contagieuse dans le roman, se répandant d’un personnage à un autre. Cette contagion n’est autre que le procédé de dédoublement répété d’une manière cyclique et touchant seulement les femmes : “Nickolas m’aima. [...] Et je pensais aux mots d’Emma, à cette malédiction du sang qui couvait sous ma peau et au fond de mes pupilles faites pour tromper la nuit” (184). La malédiction des femmes c’est le devoir de porter l’Histoire avec son lot de violence et d’atrocités car Agnant les considère comme “les gardiennes privilégiées de la mémoire individuelle et collective” (Proulx 54). Les personnages féminins dans le roman perdent leurs valeurs personnelles en perdant leurs histoires, et deviennent des réceptacles portant une mémoire globale, celle de l’Histoire. Agnant déclare que le personnage lui-même devient “un lieu physique, habité par cette histoire” (Proulx 51), perdant donc son humanité afin d’être le vaisseau d’une cause plus importante : la préservation de la mémoire collective. Cette perte d’individualité est considérée comme folie dans le roman, car ces personnages perdent les qualités qui font d’eux des individus à part entière dans la société. De plus, la répétition de l’Histoire et surtout cette Histoire particulièrement violente touchant à la traite des esclaves, est considérée comme étant malsaine par l’occident : quelque chose à refouler, sinon oublier. Les personnages portant donc cette Histoire sont écartés en étant internés comme Emma, ou laissés seuls comme Gilliane.

Le procédé de dédoublement s’opère entre les personnages féminins du récit car elles sont les responsables de la transmission de cette parole. Ce rapport d’identification

est contrasté avec celui entre le docteur MacLeod et Emma, entre médecin et patiente, sujet et autre, ce qui concrétise le refus d'une hiérarchie:

En ces moments-là, pas la moindre lueur de trouble, pas la moindre étincelle d'émotion ne traverse son regard. [...] Pour le docteur Macleod, elle [Emma] est comme le bois de la table, comme le lit, un pur objet. [...] Je cherche à percer le discours du médecin. « C'est une des tiennes, je crois entendre. Tu dois savoir ce qui ne va pas chez elle. Nous nous voulons l'aider, nous faisons de notre mieux, mais nous ne connaissons pas vraiment votre culture. Il t'appartient de trouver ce qui ne va pas. » (34)

C'est l'impassibilité du docteur face à sa patiente qui permet à Agnant de mettre en valeur le lien entre Flore et Emma ainsi que d'unir l'histoire de deux en une. Le médecin rejette Emma au niveau culturel, mais aussi à cause du fait qu'elle est une femme. Ce rejet représente l'impossibilité de la communication entre hommes et femmes pour Agnant (Proulx 55). De même, Nickolas Zankoffi reste un personnage nébuleux et insaisissable, qui de nouveau souligne l'impossibilité des hommes du roman à transmettre l'Histoire à cause de leur instabilité. Après la fusion d'Emma et de Flore, la première est libérée, donc libre de mettre fin à sa vie, alors que Flore est à présent "chargée" des conflits de l'Histoire d'Emma et de l'esclavage. Flore est donc celle qui à la fin du roman devient "folle". En effet sa folie se manifeste avec sa paranoïa lors du suicide d'Emma : "Le policier se tourna vers le docteur MacLeod en levant les sourcils. Malheureusement pour lui, je comprenais ses mimiques et son langage. « Une autre qui perd la boule » voulait-il signifier. Moi ils ne m'auront pas." (181). Le transfert de la "folie" d'Emma est

accompli, et avec lui le passage de l'Histoire à une autre femme chargée de sa dissémination.

Une des caractérisations de la folie pour Emma se retrouve dans l'omniprésence de la couleur bleue qui se développe en tant que symbole de l'Histoire colonialiste. La première mention de l'obsession du bleu est expliquée froidement par le docteur MacLeod qui tente coûte que coûte d'analyser Emma et sa folie : "Il n'est question que du bleu : le bleu du ciel, le bleu de la mer, le bleu des peaux noires, et la folie qui serait venue dans les flancs des bateaux négrier" (8). Une corrélation entre la couleur et l'Histoire des esclaves est donc directement établie et continue dans le roman sous la forme d'une métaphore filée. Emma approfondit par la suite le lien entre la couleur et la folie, ainsi qu'avec sa propre folie :

Vous ne saurez jamais combien ce bleu peut être bleu, insoutenable. [...]

L'important est de savoir ce qui se cache derrière le bleu. J'ai passé une grande partie de mon existence à essayer de trouver, à tenter de comprendre. La première chose que l'on voit quand on vient au monde à Grand-Lagon, c'est le bleu.

Certains disent là-bas, que l'intensité du bleu cause une manière de folie...[...] Ce bleu était présent le matin de ma naissance, explique-t-elle, les yeux mi-clos. Il s'est faufilé sous mes paupières, et tous les autres matins par la suite, je l'ai retrouvé. [...] Au Grand-Lagon, on pourrait dire bleu, comme on dit désespérance. (22)

Bien qu'Emma n'éclaircisse pas explicitement les liens précis entre le bleu et la folie, ou le bleu et l'esclavage, une explication du sens de cette couleur bleue peut être trouvée dans l'interprétation de quelques passages du *Renégat* de Diop : "un professeur de

philosophie était remarquablement noir, comme le dirai les Martiniquais avec une certaine ironie, il était « bleu »”. L’explication de l’ironie de l’appellation est trouvée plus loin dans le texte: “Quand un nègre « bleu », noir charbon, arrive tout le monde réagit de la même façon: « Quel malchance apporte-t-il celui-là ? »” (Diop 191). Fanon interprète cette couleur comme étant la couleur la plus profonde de la couleur noire. Un homme est donc jugé si noir qu’il est presque “bleu”. Il s’ensuit pour Fanon que plus un homme est noir et plus la symbolique malchance lui est associée car il n’a aucune chance de devenir un jour blanc et donc “civilisé” (103). Il restera donc à jamais ancré dans sa couleur d’esclave, une couleur qui selon Fanon exclut une possible ascension sociale dû à la répression des colons blancs.

La couleur bleue chez Emma représente donc les stigmates de la traite des esclaves, et donc à travers le procédé de dédoublement les abus de sa propre histoire personnelle. Et les abus dans la vie d’Emma sont multiples : viol, répression des figures paternelles, mais aussi maternelles dès son enfance, répression académique ; Emma est un personnage opprimé par son histoire personnelle, ainsi que par l’Histoire de ses origines. Dans l’interview déjà citée avec Monique Proulx, Marie-Célie Agnant juge que le lecteur à la possibilité de faire un choix dans sa vision de la folie d’Emma :

Le lecteur peut faire le choix de penser qu’Emma avait déjà des gènes, qui, d’une certaine façon, la prédisposait à commettre ce geste dont elle est accusée, ou des problèmes, mais n’empêche que...Emma a connu une enfance tellement difficile...et, tout part de l’enfance. Emma le dit clairement : pour me comprendre, moi cette femme que l’on dit folle, il faut remonter aux bateaux négriers. Ces sociétés post-coloniales portent encore les stigmates, les marques

très visibles de cette période. On veut souvent les gommer, les occulter, mais elles resurgissent aussitôt avec une vitalité incroyable. (Proulx 58, ellipses dans l'original)

La folie d'Emma n'est donc pas seulement constituée d'un élément personnel résultant des nombreux abus qu'elle a subis. Ces abus sont une image reflétée des stigmates de la société post-coloniale qui a entouré sa mère, sa tante, ses grands-parents. Une certaine dualité de la causalité de la folie d'Emma est donc établie, et en remontant à la source de ces abus, le lecteur se rend compte des abus multiples du colonialisme, et de ses répercussions sociales qui jusqu'à ce jour n'ont toujours pas cicatrisé.

L'oralité joue un rôle décisif dans le dialogue établi entre Flore et Emma, car non seulement y retrouve-t-on le problème de la compréhension mais aussi celui de la valeur de cette narration. Pour Emma, la perte de la parole se fait à deux niveaux : au niveau personnel et au niveau historique. Dans le domaine personnel, c'est par le rejet de sa thèse qu'Emma perd sa parole : "C'est dans une université de cette ville, je crois, qu'elle avait soutenu sa thèse qu'ils ont, comme elle dit, piétinée" (15). Sa volonté de transcrire une littérature orale est rejetée, un fait qu'Emma blâme sur les "colons" blancs, qui ne veulent pas voir l'autre côté de l'Histoire, du point de vue des esclaves. Ces esclaves non plus n'ont pas été écoutés, la liberté de la parole n'existant pas pour ce groupe considéré par les colons comme étant moins humain. Emma ajoute qu'au-dessus de cette interdiction pèse une autre, la suppression de la parole des femmes :

Qui comprend un cri de Négrresse ? Que vaut une parole de Négrresse, hein ? [...]

N'oublie jamais, Flore, une femme qui parle, crie et hurle en vain fait autant de

bruit qu'un nuage. Mieux vaut avaler sa langue, crois moi- comme le faisaient nos grand-mères sur les bateaux. (63)

Une fois de plus, l'Histoire orale n'a pas été transcrite. Emma indique que ce fait n'est pas une nouveauté : la répression de la parole féminine était déjà présente lors de la traite des esclaves. Mais la problématique de l'oralité se pose aussi dès le départ du roman par Flore. Celle-ci est confrontée très tôt dans le roman face à l'impossibilité d'exprimer l'essence même d'Emma : "Moi, l'interprète, me voici tout à coup muette. Comment traduire le regard et la voix d'Emma ?" (12). Partout dans le roman, le lecteur retrouve ce manque de mots, surtout lorsque Flore refuse petit à petit de traduire objectivement Emma. Nous voici face au statut paradoxal de l'oral dans ce roman. Si d'un côté, le texte privilégie par sa structure et ses rythmes la parole, il insiste aussi, par la résistance active de Flore au désir du Dr. MacLeod, qui veut lire Emma, sur l'impossibilité du projet : la parole reste insaisissable.

C'est la nature double de l'oralité qu'Agnant dit désirer avant tout faire comprendre à son lecteur : "La parole c'est un art, un outil, mais aussi une arme, souvent à double tranchant. Alors, Emma met en garde Flore pour qu'elle puisse savoir comment gérer cette parole ; en fait, Emma dispense un enseignement, elle est engagée dans une transmission à différents niveaux" (Proulx 57). *Le livre d'Emma* s'ouvre d'ailleurs sur cette grande question de l'oralité, de l'intégration culturelle et de la transférence de la parole dans le texte. Malgré le titre, qui souligne l'autorité d'Emma, le lecteur ne trouve à aucun moment dans le roman, une narration autre que celle de Flore devenue ventriloque à travers le dédoublement. Le poids de la parole d'Emma est lourd à cause de l'Histoire.

Elle aussi a perdu son individualité (comme le fera Flore) afin de porter un message historique trop souvent refusé:

Emma avertit Flore de l'intention du monde de la bâillonner; elle lui dit qu'elle crie dès sa naissance, elle dit : je crie pour ne pas mourir. Je crie pour m'attacher à Fifi [sa mère], je crie pour qu'on m'entende, je crie pour briser le silence. Au fait, il y a pour Emma tant de raisons de crier, trop de raisons : d'une part le besoin de trouver sa voix, de s'approprier cette parole qui est toujours défendue ; de l'autre cote comment apprendre à gérer la parole pour qu'elle ne soit pas comme le vent, mais bien une voix qui a tout son poids ? (57)

C'est sur ce paradoxe que se base le personnage d'Emma : durant toute sa vie, elle a été confrontée à la perte de sa parole personnelle, qui avait été remplacée par une parole Historique, et cette vérité Historique dérange. Emma peut être comparée à la figure mythique de Cassandre qui possède des dons de prophétie, mais qui est condamnée à ne jamais être crue : elle prédit en vain la chute de Troie. Comme Cassandre, Emma est appelée à dire la vérité car elle est responsable de la transmission de l'Histoire, mais n'est jamais comprise (sa thèse n'est, par exemple, jamais reçue). Les cris d'Emma sont ceux d'un personnage s'étant abandonné à sa tâche, et qui pourtant tente bien que mal de se rattacher à son histoire personnelle. La folie d'Emma c'est la perte de sa propre personne, de son individualité à une cause qui est plus grande qu'elle. En devenant un réceptacle pour transmettre l'Histoire, Emma perd sa voix personnelle, tout comme Flore perdra la sienne par la suite.

La parole, ou l'absence de celle-ci est d'une importance irréfutable, qu'elle se manifeste dans les paroles d'Emma ou dans celles de Flore. Le lecteur retrouve un certain

blocage, un malaise face à cette parole, et une impossibilité à s'exprimer pleinement. Ce malaise commence avec le doute établi par la narration de Flore, l'utilisation du pronom personnel "je" plaçant Flore dans la catégorie des narrateurs/personnages. Emma assume la voix d'autres dans son récit (la voix de sa mère Fifi, de tante Grazie etc), et donne donc déjà le modèle de traductrice qu'assumera Flore. Mais la voix d'Emma, à aucun moment du roman, le lecteur ne la trouve : toutes ses paroles sont traduites. Emma est censée ne parler que le créole, une langue qui n'a guère laissé de traces dans ce roman écrit dans un français "châtié". Le lecteur doit donc investir une certaine confiance en Flore quant à la transcription exacte des paroles traduites d'Emma. Ce ventriloquisme sert de métaphore pour l'expérience sociale d'Emma et la représentation non seulement des voix de femmes oubliées par l'Histoire, mais surtout de la violence encourue par ces femmes porteuses de la mémoire collective. Flore peut donc être vue comme un ventriloque, perdant son individualité à travers le dédoublement, et donnant à Emma la possibilité de s'exprimer au travers d'elle. Ce procédé semble être le seul moyen de transmission de cette Histoire "piétinée".

Outre le dédoublement identitaire, le même procédé s'opère au niveau linguistique. La langue étant, partiellement, une représentation géographique personnelle de l'endroit d'où provient un être humain, il est intéressant de s'arrêter sur le fait que le roman d'Agnant contient très peu de repères géographiques. Il n'y a ni mentions de l'endroit où se trouve l'hôpital psychiatrique dans lequel est retenue Emma, ni des endroits d'où proviennent les personnages (le nom du docteur MacLeod projetant une résonance étrangère). La seule ville mentionnée est Bordeaux, endroit où la thèse d'Emma est rejetée, et le bleu de Grand-Lagon, l'île d'où Emma est originaire. Ce

manque d’emplacement géographique, aussi bien que la non-mention de la langue maternelle d’Emma peut être vu comme la volonté d’Agnant de parler de l’identité haïtienne dans un contexte mondial, au lieu d’être géographiquement localisé. Cette stratégie lui permet de parler non seulement de l’identité haïtienne, mais aussi d’identités définies par l’utilisation d’une langue dans un environnement où ces personnes se retrouvent minoritaires. Marie-Célie Agnant affirme qu’elle “n’a plus de pays propre [car] depuis trente-trois ans je vis dans un pays qui n’est pas le mien et qui ne le sera jamais, parce qu’on s’obstinera toujours à me demander “toi, d’où tu viens ?” (Jurney 391). Grâce à cette question, il est possible de tracer un lien entre l’identité haïtienne et la langue créole face à une certaine obligation de parler français, et l’identité québécoise, une population francophone dans un milieu anglophone.

Bien qu’aucune mention ne soit faite quant à la langue maternelle d’Emma, l’hypothèse la plus plausible est qu’il s’agit du créole. Alors qu’elle maîtrise parfaitement le français, parlant même une langue “châtiée” (42), Emma refuse d’utiliser toute autre forme de communication que le créole. Le double sens du mot “châtié” semble important à souligner : non seulement ce terme réfère-t-il à la maîtrise parfaite d’une langue, mais le mot réfère aussi à l’infliction d’un supplice, à une punition. Le supplice dans ce cas peut être la souffrance infligée par la perte identitaire causée par le poids de l’Histoire. La dualité du terme s’applique très bien à la dualité du personnage d’Emma : en utilisant le français d’une manière stylistiquement pure (dans sa thèse par exemple), Emma finit par être punie de cette utilisation car on l’attribue à la folie, alors que cette langue est la marque historique de la colonisation.

Ce même genre de conflit linguistique peut-être retrouvé au Québec qui a fait face à deux défis impressionnants. Le premier est d'ordre géographique et le deuxième est démographique : la population française au Canada étant entourée de trois cents millions d'anglophones, celle-ci est très clairement une minorité composant à peu près 10% de la population (Cassista 3). Ce n'est qu'en 1964 après la Révolution tranquille, qu'une nouvelle identité est créée : celle du Québec (Cassista 3). Comme en Haïti, deux facteurs sont retrouvés : tout d'abord une isolation géographique qui aliène la population locale, et la présence de colonisateurs (des Français en Haïti, des Anglophones au Canada) qui tente d'imposer leur langue sur les populations locales. Emma refusant de parler français n'est donc pas simplement un symbole de l'identité haïtienne, mais aussi de l'identité québécoise, du désir de celui qui s'oppose au colonisateur, qui voudrait inscrire sa parole dans l'Histoire. En parlant de ses enfants, Marie-Célie Agnant souligne ses efforts de "leur [faire] comprendre qu'il était plus important d'être des êtres humains qui savent d'où ils viennent et où ils vont, que d'être Haïtien ou Québécois" (Proulx 48). Ce désir reste un des buts soulignés du roman: au-delà de l'appartenance culturelle et géographique, Agnant tente de démontrer qu'une assimilation entre histoire et Histoire est possible. Mais dans la réalisation de cette transition, on risque de perdre sa propre individualité en prêtant sa voix à l'Histoire. Un choix qui n'est pas toujours facile à faire.

Chapitre 3

Un autre retour au pays natal : l'ambiguïté de la position de l'écrivain

“Il y a longtemps que j’attends ce moment : pouvoir me mettre à ma table de travail (une petite table bancale sous un manguier, au fond de la cour) pour parler d’Haïti tranquillement, longuement. Et ce qui est encore mieux : parler d’Haïti en Haïti. Je n’écris pas, je parle. On écrit avec son esprit. On parle avec son corps.” (13) Ainsi s’ouvre le roman de Dany Laferrière, *Pays sans Chapeau*, un roman se voulant presque autobiographique, mais où son auteur introduit la présence du surnaturel et du merveilleux afin de jouer sur son statut hybride en tant qu’écrivain de retour “au pays natal”. L’ouvrage de Laferrière narre tous les aspects de la vie haïtienne, de la politique à la vie sociale, en passant par le culte de la mort et les croyances populaires, toutes ces facettes étant analysées à travers un caléidoscope personnel, par le regard de l’auteur.

L’histoire de ce roman est donc celle de son auteur, de ses expériences en Haïti 20 ans après un départ précipité ; ce sont les réactions des voisins, de sa famille, des citoyens de son pays, ce sont les odeurs, les habitudes qui l’entourent, créant un amalgame d’aventures et de courts récits. Bien que les années aient passé, rien n’a vraiment changé : sa famille, ses amis, tous refont les même gestes. Le temps de quelques semaines, Laferrière interroge ses repères dans ce pays où il semble être devenu un étranger. Commence alors sa quête à la recherche d’une nouvelle identité et le renouvellement de contacts perdus avec sa famille, ses amis et les habitants de Port-au-Prince. À la fin de son périple, un voyage vers l’au-delà lui est proposé au “pays sans chapeau” : “c’est ainsi qu’on appelle l’au-delà en Haïti parce que personne n’a jamais été enterré avec son

chapeau” (1). Il reviendra de ce voyage avec la ferme intention d’écrire un roman sur son retour au pays.

Le texte joue donc entre une autobiographie et un texte allégorique grâce à l’opposition de concepts comme rêve/réalité, exil/retour et mémoire autobiographique/roman d’écriture, et la fluidification du passage au delà de ces frontières. Ces limites perméables permettent à l’auteur-narrateur de créer une (con)fusion des mondes et d’afficher une identité plurielle. L’établissement et la naturalisation de la frontière implicite entre les deux mondes se développent dans les récits et les personnages présentés par l’auteur. En aval de cette frontière il y a aussi l’auteur, Laferrière lui-même et la définition du statut d’écrivain de retour au pays natal. Un individu dans un monde, et fusionnant avec celui-ci, entre l’espoir d’un passé meilleur, et la déception d’un futur qui lui semble difficile pour Haïti. Peu à peu, l’écrivain reprendra contact avec Haïti, se rapprochant son pays volé par la dictature ainsi que les éléments surnaturels qui le constituent : ses croyances, ses mythes. Cette nouvelle vision d’Haïti va se diviser en deux parties : le pays réel, celui des mendiants, de l’extrême pauvreté, de la peur ; et le pays rêvé, celui des zombies, de l’au-delà, du vaudou. Ce pays rêvé représente la culture dont on aurait voulu déposséder Laferrière en le forçant à l’exil, et c’est cette culture que Laferrière revendique lors de son retour. Finalement, Laferrière donne à son lecteur, grâce à ce roman, une vision globale d’Haïti qui inclut pays rêvé et pays réel, le pays sans chapeau et le monde de tous les jours, à travers le microcosme de ses relations familiales et des drames se déroulant autour de lui. Des personnages clefs tels que la mère de Dany, tante Renée, Philippe et Manu sont à la

fois des personnes historiques, en chair et en os, et des figures allégoriques – tout comme l’auteur est à la fois Laferrière lui-même et une figure de l’auteur en exil.

La question se pose donc de la valeur autobiographique du roman de Laferrière.

Dans une interview offerte à Coates, Laferrière explique :

Je refuse d’écrire pour écrire. [...] Depuis le début, la question importante pour moi était celle de l’identité. Parce qu’ils ont gagné leur indépendance après une longue guerre, les Haïtiens pensent qu’ils en avaient fini pour toujours avec la question de l’identité. L’indépendance a fait de nous des gens fiers de leur passé. Mais l’identité n’est pas seulement une question de fierté. Avoir une identité c’est aussi la capacité de faire face à notre passé et avoir le courage d’ouvrir les portes de nos placard et d’en sortir les squelettes. (Coates 114)

Laferrière ne questionne donc pas seulement sa propre identité, mais aussi son identité dans un sens plus large rattaché à ses origines haïtiennes et africaines. La définition de son statut d’écrivain de retour au pays passe à travers une phase personnelle, mais s’étend aussi à Haïti. Le regard qu’il porte donc dans le roman n’est pas seulement sur ses racines personnelles, mais aussi sur les systèmes politiques et sociaux du pays dans lequel il revient. En introduisant des éléments surnaturels, l’auteur discrédite partiellement une valeur autobiographique. Pourtant l’utilisation du pronom personnel “je”, la présence de personnages réels rattachés à la vie de l’auteur, tel que la mère, la tante et ses proches amis, ainsi que la déclaration des premières pages du roman clamant la légitimité de l’histoire, donne au roman un fort fond autobiographique. Mais c’est justement grâce à la présence de ces éléments surnaturels que Laferrière permet à son lecteur de le voir, non pas comme un écrivain qui retourne à son pays natal et décrit

les éléments qui ont changé ou pas, mais comme un observateur qui rapatrie objectivement des événements s'y étant produits. Sans ces éléments, Laferrière n'est qu'un auteur exilé, revenant à ses origines et les entachant de sa subjectivité. En prenant le profil d'observateur, il devient objectif aux yeux de son lecteur, un statut lui qui lui permet aussi de critiquer certaines parties de la société dans laquelle il revient. Car si Laferrière décrit et superpose deux mondes, cette dichotomie est aussi retrouvée dans son retour en Haïti avec un retour au monde passé de sa jeunesse ainsi qu'à l'autre monde, celui du vaudou fortement prévalant dans le quotidien haïtien. En fait, le jeu entre ces deux mondes, réel et surnaturel, suggère l'ambivalence du narrateur quant à son retour, et à cet autre Haïti qu'il retrouve.

Le glissement entre autobiographie et texte allégorique se retrouve dans une série d'épisodes remettant en question son statut hybride d'écrivain de retour au pays natal. Ce statut est remis en question non seulement par l'auteur lui-même, mais aussi par les personnages de son roman qui soulignent l'opposition entre exil et retour. Au début du roman un court prologue projette la vision de Laferrière sur son statut :

Tiens, un oiseau traverse mon champ de vision. J'écris : oiseau. Une mangue tombe. J'écris : mangue. Les enfants jouent au ballon dans la rue parmi les voitures. J'écris : enfants, ballon, voitures. On dirait un peintre primitif. Voilà c'est ça, j'ai trouvé. Je suis un écrivain primitif. (15)

Laferrière cherche à bannir les obstacles entre son expérience immédiate d'Haïti et les mots qu'il utilise afin de décrire celle-ci ; un procédé qui parallèle plutôt son ex-statut de journaliste, que sa position de romancier. En revenant à une écriture sans détours, Laferrière plonge dans son passé de journaliste, et donc son passé du pays. Un

encouragement pour le lecteur en quelque sorte, à laisser ses préconceptions en arrière et à se lancer avec l’auteur dans sa quête : celle de la définition de son statut. Ce thème est particulièrement soulevé dans la transition entre le monde surnaturel et réel exploré par le narrateur. Laferrière dit se définir comme “observateur” (82) et non pas comme écrivain, il cherche à se débarrasser de ce statut qui pourtant lui est de facto assimilé par tous les personnages l’entourant. Cette volonté d’abandonner son recul critique et de devenir un écran où l’on perçoit la culture et les mœurs haïtiennes est aussi reprise par Chamoiseau, Bernabé et Confiant dans *L’éloge de la créolité* : “Réadmettre sans jugement nos “dorlis”, nos zombis [...] Notre écriture doit accepter sans partage nos croyances populaires, nos pratiques magico-religieuses, notre réalisme merveilleux” (41). Pour Chamoiseau, Bernabé et Confiant, cette acceptation est capitale afin de pouvoir vraiment comprendre et faire partager la notion de Créolité qui s’allie souvent à ces concepts magiques et merveilleux.

Le microcosme présenté par Laferrière se fait par l’intermédiaire de personnages proches de sa vie personnelle, les deux premiers présentés au lecteur sont la mère de Dany ainsi que sa tante Renée. Ces deux personnages sont en quelque sorte les catalyses des premiers instants de redécouverte personnelle de l’auteur :

- Tu sais, Vieux Os, ce pays a changé.
- Ça, j’ai bien vu, maman.
- Pas comme tu crois. Ce pays a vraiment changé. Nous avons atteint le fond. Ce ne sont plus des humains. Ils en ont peut-être l’apparence, et là encore... (47)

La présence de ces deux femmes permet à Dany de voir les changements intimes effectués au sein du pays, mais aussi à un niveau plus mystique. Elles guident le concept

du surnaturel comme faisant partie du quotidien du pays. D'autres personnages tels que les trois meilleurs amis de Dany, Philippe, Manu et Antoinette peuvent être considérés comme des personnages-métaphores qui introduisent certains concepts : "C'est vrai qu'on a, chacun, notre spécialité. Manu c'est la politique pure et dure. Philippe la vie dans sa candeur. Moi, la littérature. Antoinette ? Antoinette c'est notre centre. Elle s'intéresse à la politique, à la littérature et à la vie" (151). Philippe est un nouveau bourgeois, resté très proche de ses racines pauvres, mais qui se bat pour avancer dans la vie. À l'image de son parcours personnel en tant qu'étudiant pauvre devenu médecin, son allégorie est rattachée à des sujets sociaux. Le personnage de Manu, quant à lui, est dépeint comme un jeune homme fougueux, avide de changement, un nouveau révolutionnaire. Autour de son personnage, la politique d'Haïti est exposée. Finalement, Antoinette représente la vision féminine de ces mêmes sujets, et ouvre aussi la question du sexe et de la sensualité. Ces personnages se retrouvent donc avec une double fonction : ils facilitent non seulement l'établissement de l'environnement familial nécessaire à la juxtaposition avec le surnaturel, mais servent aussi de brèches dans lesquelles Laferrière s'engouffre afin de dépeindre Haïti d'une manière allégorique.

Le rythme dicté par le va et vient continu entre les deux mondes est représenté dans la structure même du roman à travers un "découpage" en sections aux valeurs symboliques. En effet, non seulement la linéarité du roman est cassée par le sectionnement de celui-ci en anecdotes, chacune d'elles portant un titre-symbole du contenu à venir, mais ces anecdotes sont encore subdivisées en deux grandes sections. La première étant celle du "pays rêvé" et la seconde le "pays réel". Un nombre aléatoire d'histoires sont groupées dans chacune de ces divisions, qui sont à leur tour alternées

sans plan formel, même si souvent une alternation entre le pays réel et le pays rêvé est obtenue. Bien que le titre de ces deux sections puisse porter à croire que Laferrière n'évoque que le monde surnaturel dans pays rêvé et la réalité quasi-autobiographique dans pays réel, la délimitation entre les deux mondes est loin d'être aussi claire. En effet, l'auteur joue de ces titres et alterne histoires sur le surnaturel et le réel dans chacune des sections, n'offrant donc à son lecteur aucun moyen de déterminer clairement la limite entre les deux sphères. Grâce à cette structure, Laferrière crée un sentiment de cohabitation entre les deux mondes, loin de les rendre antagonistes l'un à l'autre. C'est cette même cohabitation qui peut être interprétée sous le concept de la liminalité, créant ainsi un espace flou permettant la mutation d'un personnage du roman vers une transmutation, souvent vue par Laferrière comme une prise de conscience intellectuelle.

Laferrière va utiliser la double structure du pays réel/pays rêvé afin d'expliquer la dualité de son statut. Les épisodes de pays réel sont en général dédiés à la description d'événements immédiats et sur lesquels l'auteur appose son regard de citoyen retournant à sa patrie ; ils sont marqués aussi par l'objectivité associée à son exil nord-américain. C'est en tant que journaliste qu'il documente son retour dans ces sections :

Ce qui frappe d'abord, c'est cette odeur. La ville pue. Plus d'un million de gens vivent dans une sorte de vase (ce mélange de boue noire, de détritux et de cadavres d'animaux). Tout cela sous un ciel torride. La sueur. [...] L'odeur de Port-au-Prince est devenue si puissante qu'elle élimine tous les autres parfums individuels. Toute tentative personnelle devient impossible dans ces conditions. La lutte est trop inégale. (64)

L'appellation aux cinq sens est toujours une entrée dans le monde "réel" de Laferrière, une des techniques littéraires utilisée afin d'ancrer son récit dans une expérience personnelle vécue. Dans ce passage, c'est l'odorat qui domine, et ce sens est associé à la dure réalité de la ville de Port-au-Prince. Laferrière construit souvent ces ponts entre un ou plusieurs des cinq sens et la misère prévalente autour de lui. Dans ces vignettes, il ne prend plus le statut d'écrivain mais plutôt celui de journaliste avec un oeil objectif.

"Pays rêvé" en revanche a pour axe central la redécouverte progressive d'éléments mystiques faisant partie de la culture journalière haïtienne, et ne peut donc pas être étudiée dans une structure rigide occidentale. Dans ces vignettes, la ligne entre le surnaturel et le réel est troublée par l'emploi omniprésent de certains motifs, tels que la mort et les zombies. Le concept des zombies ne fait aucunement tache dans le récit, c'est un concept qui est petit à petit introduit, puis valorisé comme faisant parti du quotidien. La mort et les morts-vivants font partie de la routine habituelle. La toute première mention de zombies est faite grâce au personnage de la mère de Dany, employant ainsi un personnage autoritaire, mais familier qui laisse le choix au lecteur de décider si cet aspect est une superstition ou un fait avéré. La transition du motif semble très naturelle car elle est établie comme un rituel journalier dans la vie haïtienne :

On m'apporte une tasse de café bien chaud. Je m'apprête à prendre la première gorgée.

- As-tu oublié l'usage Vieux Os ?

Il faut en donner aux morts d'abord. Ici, on sert les morts avant les vivants. Ce sont nos aînées. [...] Je jette la moitié de la tasse de café par terre en nommant à

haute voix mes morts. [...] Et à chaque nom prononcé, je sens vibrer la table Ils sont là tout autour de moi, les morts. Mes morts. (37)

Le fait d'associer le surnaturel à un élément aussi anodin et journalier qu'une tasse de café promeut l'apposition du monde surnaturel dans celui de la réalité. Deux éléments sont utilisés : la banalité de l'action, à travers la simplicité d'une tasse de café, et l'idée de la routine, à travers la notion de "l'usage" et donc le concept que cette idée fait partie des mœurs du pays. Le fait que Laferrière utilise le pronom possessif « mes » est aussi crucial : ces éléments surnaturels ne sont ni abstraits ni inconnus, au contraire ils sont reconnus par l'auteur comme lui appartenant, un fait qui ajoute donc un élément de familiarité et enlève l'élément inquiétant qui pourrait être associé au surnaturel.

La culmination de ce monde surnaturel se trouve à la fin du roman : après avoir maintes fois fait la transition entre l'au-delà et le réel, et raconté les diverses croyances vaudoues ainsi que le mythe des zombies, le roman de Laferrière se termine sur un voyage plus long cette fois-ci au "pays sans chapeau". Laferrière rencontre dans ce passage de nombreux dieux : Ogou le dieu du feu, Erzulie la déesse de l'amour et de la mort, et encore Marinette aux jambes sèches, la fille des deux dieux. Pourtant le narrateur revient déçu de ces dieux, disant être "tombé dans une stupide chicane de famille" (230) ; la colère, le sexe, le labeur manuel, l'inceste, autant de thèmes contrastant avec l'idéologie catholique qui semble être l'antithèse du monde de ces dieux :

- Je dois te dire que, depuis que ce cher Ogou ne bande plus, je suis obligé de trouver mes partenaires chez les mortels, et ils ne font pas le poids, naturellement. C'est que je peux baiser facilement tout un mois sans m'arrêter.
- Pour faire l'amour tout un mois, il faut...

- Écoutez, jeune homme, les humains font l'amour, mais les dieux baisent. (224)

Le niveau du langage employé par les dieux est pour le moins surprenant ; ils s'expriment dans un registre de langue particulièrement vulgaire, contrastant singulièrement avec leur statut mythique. À travers cet épisode au "pays sans chapeau", Laferrière démontre que ces dieux sont proches de la réalité humaine. Le surnaturel fait donc parti de l'environnement journalier à cause des caractéristiques communes entre le monde de l'au-delà, et la réalité haïtienne. À la différence du catholicisme, la religion vaudoue place ses dieux à un niveau humain, permettant l'intégration du culte comme faisant partie de la culture populaire (Verger 112). Le surnaturel devient alors presque une banalité, un fait de la vie en Haïti. Laferrière, grâce à ce passage, offre d'une façon anodine une explication à la question de l'omniprésence du merveilleux dans la culture haïtienne, ainsi que peut-être l'ébauche d'une réponse quant à la dissémination prolifique de ce culte.

Ce mouvement fluide et cyclique entre les deux mondes donne lieu à deux types de distorsion : une distorsion temporelle ainsi que spatiale (Essar 935). La perte de repères temporels est capitale au sein de l'œuvre car elle permet une transition aisée dans le monde du surnaturel. En effet quand Laferrière ressort du monde "sans chapeau" sa première question est temporelle : "Quelle heure est-il ? C'est la première chose qu'ils demandent dès qu'ils reviennent de là-bas..." (227). L'unité temporelle est à la fois fixe et arbitraire. En sortir serait en quelque sorte ne plus être humain, évoluer dans une structure sans limites. Il est intéressant de noter que des concepts comme le Paradis ou l'Enfer n'ont pas de valeur temporelle; pour Laferrière ces idées se développent dans une unité infinie : "Le mort change immédiatement de mode de temps. Il quitte le présent

pour rejoindre à la fois le passé et le futur. Où vis-tu maintenant ? Dans l'éternité. Joli coin, hein !" (36). Ce concept peut donc être rapproché du flou surnaturel que Laferrière produit dans son roman. En évoluant très clairement dans un instant présent se définissant au même moment où il est écrit par le narrateur, le lecteur se laisse prendre au jeu et oublie ses propres repères temporels. Ce fait laisse le champ libre à l'auteur afin d'introduire des concepts surnaturels qui sont placés dans une unité extratemporelle.

Il est intéressant de noter que Laferrière conçoit, non pas un aller à sens unique dans le monde de l'au-delà, mais plutôt un va-et-vient cyclique entre les deux domaines. En effet, Laferrière est loin de la structure rigide du mythe grec populaire de la descente aux enfers, comme le mythe d'Orphée et d'Eurydice ou celui de Perséphone. La descente aux Enfers porte dans la mythologie grecque un concept de non-retour, où de conséquences funestes : Orphée se retournant trop tôt pour voir Eurydice la perd à jamais aux enfers. Mais Laferrière établit un au-delà, où le va et vient reste sans conséquences, un monde non seulement d'où le retour est possible, mais aussi un monde où les êtres humains ont la possibilité d'entrer plus d'une fois. Il utilise une structure souple, créant des allers-retours entre le quotidien et le surnaturel, comme dans ce passage où l'enfer métaphorique de la chaleur haïtienne se mélange à un enfer littéral surnaturel : "Cette chaleur finira par m'avoir. [...] La descente vers le sud, cette plongée aux enfers. Les feux de l'enfer. Je suis en sueur sous ce manguier. L'odeur d'une mangue trop mure qui vient d'exploser près de ma chaise m'étourdit presque." (36) A aucun point dans le roman, le lecteur n'obtient une narration continue d'un passage dans l'au-delà : ces passages sont rythmés par des retours au présent et à la réalité, comme ici à travers l'utilisation du sens du toucher (la sueur due à la chaleur) et à celui de l'odorat (avec

l'odeur de la mangue). Ce mouvement de va et vient compose donc la nature cyclique entre la sphère du réel et celle du surnaturel.

Au statut d'écrivain se rattache la notion d'un retour au "pays natal" dans le cas du roman de Laferrière. Impossible de ne pas rattacher ce concept à Césaire et son *Cahier*. Le poème de Césaire se centre surtout autour de la souffrance et des retrouvailles d'un pays dans un piteux état ; le langage du poème est aussi (comme souvent dans le cas de Laferrière) un langage choc, afin de stimuler une prise de conscience chez le lecteur, mais aussi reflétant la propre prise de conscience de l'auteur. L'usage de mots tels que "nègre", "négrillon", et "négraille" (82) à valeur hautement négative, couplé à divers champs lexicaux tels que celui de l'horreur, de la douleur physique et mentale souvent rattaché à l'usage des cinq sens, donne une image concrète de l'expérience du narrateur. Ceci est cristallisé par l'utilisation du pronom personnel "je" et "moi", qui efface la distance entre l'auteur et ce qu'il décrit. Une transition intéressante se produit à la fin du cahier, de "moi" à "NOUS" ; comme si Césaire allait de problèmes personnels en tant qu'écrivain noir aux problèmes de son peuple, un peuple né sous le joug de l'esclavage (86). C'est le point culminant du poème, où le poète s'efface devant la communauté : ce n'est plus que son propre combat, c'est celui de tous les hommes. Une transition similaire s'établit dans le roman de Laferrière entre récit personnel et allégorie: ses relations avec ses parents, et ses amis sont aussi une représentation plus large d'Haïti, un microcosme représentant le pays.

Laferrière se définit dans une optique similaire à celle de Césaire et doit aussi faire face à des notions préconçues à son retour. Il est vu comme un homme riche et célèbre de par le simple fait qu'il habite aux Etats-Unis :

- J'ai une amie qui est venue me voir, hier soir. Elle est coiffeuse à Montréal et elle m'a dit qu'elle connaît bien ton fils.

- Et alors ?

- Attend, elle m'a dit aussi qu'il est très connu là-bas...(Elle baisse encore plus la voix...) Elle m'a dit que d'après ses calculs ton fils doit être millionnaire...Oui, c'est ce qu'elle m'a dit...[...] Mais qu'est ce qu'il fait là-bas ?

- Il est écrivain, dit ma mère.

Elle a une moue méprisante.

- Ah bon !...C'est sûrement pas avec ça qu'il est devenu millionnaire. Moi, si j'étais toi, Marie, je mènerai ma petite enquête. Il doit y avoir de la drogue là dessous. (229)

Le narrateur doit faire face à la notion de l'expatrié riche revenant au pays, la difficulté étant pour la population de comprendre que la valeur d'un dollar par exemple n'est pas la même aux Etats-Unis qu'en Haïti. Le fait de passer de temps à autre à la télévision semble plus important quand le narrateur rentre en Haïti qu'aux Etats-Unis. Par son refus de se définir comme un écrivain, Laferrière désire avant tout aller à l'encontre de ce faux effet de gloire. Et c'est le refus de ce statut qui lui donne accès au monde du surnaturel, c'est son statut d'être humain ayant des morts qui lui permet les premières fois de passer d'un monde à l'autre, puis c'est cette qualité d'observateur qui lui permet de faire un voyage plus long dans le pays sans chapeau. Car c'est en étant un homme qui accepte les croyances quotidiennes que le narrateur passe d'un monde à l'autre, non pas parce qu'il écrit un roman.

Le thème du discours intellectuel occidental (et sa critique) et ses rapports au surnaturel sont introduits au lecteur à travers le personnage du docteur J.-B Romain : “Le docteur J.-B Romain est un homme mesuré, aux manières très courtoises. Il m’a reçu dans son étroit bureau submergé de paperasse, de sculptures africaines, de statuettes précolombiennes et de cartes maritimes datant de l’époque glorieuse de la flibuste” (68). À travers cette première impression du docteur, Laferrière introduit déjà très subtilement la critique à venir : tout comme le bureau du docteur est recouvert de divers objets stratégiquement placés afin de démontrer sa valeur intellectuelle, son discours sur le phénomène des zombies aura la même résonance pseudo intellectuelle. Après avoir raconté en détail à Dany une histoire sur des paysans haïtiens sur lesquels les soldats de Port-de-Paix avaient tiré plusieurs fois sans pour autant réussir à arrêter leur avancée, ni même les tuer, il n’offre aucune explication sur le phénomène mis à part la répétition d’une phrase clef : “le reste est un secret d’état” (68). Laferrière bascule donc son lecteur dans le domaine du ridicule avec ce personnage qui refuse d’expliquer les faits, utilisant une excuse afin de paraître plus important. L’utilisation de la phrase “secret d’état” rapporte donc à plusieurs thèmes, un premier très politique par rapport à la situation instable en Haïti, la deuxième vers le thème de l’hypocrisie humaine et le besoin de paraître intellectuel afin de raisonner des faits qui sont rattachés au monde du surnaturel. En donnant une telle image négative de l’enthousiasme intellectuel poussé trop loin à travers le docteur, Laferrière ridiculise aussi le concept de l’esprit rationnel et du discours intellectuel face à des événements surnaturels. Le ridicule du Dr. Romain permet à Laferrière de faire accepter la présence du surnaturel.

De part son statut d'écrivain hybride de retour au pays natal, Laferrière nous donne à voir non seulement son voyage personnel, mais le microcosme d'Haïti. Ce portrait intime du pays dévoile les aspects surnaturels et leurs liens dans la société qui les entoure grâce à la perméabilité des frontières entre l'opposition réel/surnaturel créée dans le roman. Laferrière ne désire pas donner une seule vision d'Haïti comme république dévastée par la guerre et sombrant dans la pauvreté, mais invite plutôt son lecteur à en comprendre les mystères. Les aspects sociaux et politiques ne sont pas envisagés par Laferrière d'un oeil polémique, mais plutôt à travers une loupe personnelle :

Cet homme habitait à côté de chez moi. [...] Il ne savait ni lire, ni écrire. Il ne savait que peindre. [...] Un jour, un journaliste du *New-York Times* est arrivé.

- Baptiste, lui demanda-t-il, pourquoi peignez-vous toujours des paysages très verts, très riches, des arbres croulant sous les fruits lourds et murs, des gens souriants, alors qu'autour de vous, c'est la misère et la désolation ?

Moment de silence.

- Ce que je peins, c'est le pays que je rêve.

- Et le pays réel ?

- Le pays réel, monsieur, je n'ai pas besoin de le rêver. (237)

Tout comme le peintre de l'anecdote, Laferrière décide de peindre dans son roman une vision rêvée d'Haïti où les conséquences de l'Histoire et donc du réel côtoient de près le merveilleux de l'imaginaire haïtien.

Conclusion :

Lorsque j'ai commencé cette thèse, mon opinion de la culture du surnaturel en Haïti se basait sur les coupures des journaux que j'avais lues. Celles-ci réitéraient souvent la question posée par Carol Coates dans son introduction à sa traduction du *Mât de cocagne* de René Depestre (The festival of the greasy pole): comment un être éduqué peut-il croire au vaudou ? Tout comme Coates, je me suis posée la question de nombreuses fois, et particulièrement en lisant les romans de Depestre et de Laferrière. Je sortais de leurs contextes ces éléments surnaturels, et les comparais, sans jamais comprendre leurs fonctions. Zombis, esprits baka, loas, aucun de ces concepts n'avaient de sens en dehors du roman dans lesquels ils étaient placés. Enfin j'ai compris que la clef de ces textes était tout simplement de laisser ces éléments dans la structure du roman, et d'analyser leurs fonctions *dans* le récit et non pas *en dehors* de celui-ci. Une fois replacés dans le texte, ces éléments prennent forme d'allégorie contre un régime totalitaire comme chez Depestre, de voies de passage comme chez Agnant, ou encore de métaphores définissant un statut comme chez Laferrière. Il est donc impossible d'analyser le surnaturel, particulièrement dans la littérature haïtienne, à travers une optique occidentale qui mystifie une religion qui prend ses racines dans l'histoire et la culture d'Haïti. Le vaudou et les mythes surnaturels font partie du quotidien haïtien, et ont leur place bon gré mal gré dans le passé du pays ainsi que dans son présent et futur.

Au lieu de focaliser sur les éléments qui constituent le surnaturel des trois romans choisis, j'ai préféré m'arrêter sur le rôle que joue ces éléments, ainsi que leur impact à un niveau global, et non pas seulement dans l'intrigue du roman. Ma thèse est donc basée sur le choix de réaliser une étude de l'utilisation du surnaturel comme outil littéraire,

plutôt qu'une définition de la place du vaudou dans la littérature haïtienne. Mais ma thèse aurait pu se développer dans cette optique, ou même dans l'optique de l'exil car les trois auteurs sont tous partis d'Haïti pour rejoindre Montréal, et leurs trois romans se déroulent à l'étranger. En rejoignant l'idée de la place du vaudou, des notions tel que le carnavalesque ou le grotesque auraient pu aussi être explorées.

Si les romans étudiés ici m'ont permis de considérer les divers usages du surnaturel dans la littérature haïtienne, il y a de nombreux auteurs qui aurait pu y figurer et qui ont contribué à ma propre compréhension de celle-ci. Une discussion de textes théoriques tels que le *Discours sur le colonialisme* et *Discours sur la négritude* d'Aimé Césaire, *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon, ou une plus grande élaboration sur l'*Eloge de la Créolité* de Jean Bérnabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, m'aurait permis d'explorer en détail la notion de créolité, le concept de la négritude, ainsi que le contexte socio-politique du pays. D'autres romans auraient aussi pu être utilisés dans cette analyse du surnaturel comme outil littéraire ; *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem* de Maryse Condé ou le *Mât de cocagne* de René Depestre, pour ne citer que deux. En revanche un roman tel que *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diomé aurait été utile dans une discussion centrée sur la notion d'exil.

Quand j'ai commencée l'analyse des romans choisis, je me suis vite rendue compte qu'une comparaison explicite entre les textes était rendu impossible par les différences stylistiques au niveau de l'écriture ainsi que des sujets employés par les divers auteurs. Au lieu de tenter de rattacher les ouvrages les uns aux autres, j'ai choisi d'approcher les textes individuellement, m'arrêtant sur les techniques employées par les auteurs, et leur interpellation du lecteur. Pour cette raison, j'ai choisis de diviser ma thèse

en trois chapitres, chacun portant sur un roman différent. Il était crucial pour moi de souligner la partie de la sphère haïtienne que ces auteurs voulaient atteindre : chez Depestre la politique, chez Agnant la problématique de la transmission de l'Histoire et chez Laferrière l'exploitation de la définition du retour au pays natal.

Au delà de leurs différences stylistiques, ces textes entrent en conversation les uns avec les autres de par leur emploi du surnaturel comme outil et non comme objet. Chacun des récits reste donc profondément ancré dans le passé colonial et les conséquences de cette Histoire violente. Bien que Depestre utilise la notion de zombification, Agnant de dédoublement et Laferrière d'allers-retours cycliques, pour rendre présent des aspects du vécu haïtien mais aussi de la condition haïtienne. Les personnages de ces romans sont donc reliés par un rôle en tant que métaphore de concepts plus internationaux. De même, certaines notions évoquées dans un chapitre peuvent être aussi facilement appliquées au chapitre suivant : l'idée d'un rituel de passage selon les termes de Van Gennep évoquée dans le premier chapitre peut être appliquée au second et troisième chapitres. En effet, le statut d'Emma dans l'hôpital psychiatrique peut être défini comme liminal, entre raison et folie, ce statut intermédiaire permettant le dédoublement accompli entre elle et Flore. De même, le statut de Laferrière en tant qu'écrivain de retour au pays natal pourrait aussi être défini comme liminal, car il flotte entre étranger et citoyen au sein d'Haïti. L'emploi du surnaturel produit donc un espace flou qui peut être interprété comme liminal, et la création de ce nouveau statut permet à des transitions cruciales de s'accomplir, et par conséquent à former une autre image d'Haïti.

Bien que non centrale à ma thèse, la discussion sur la question du choix de la langue, entre français et créole, est aussi présente dans les trois romans. Les tensions

historiques dans ce cadre font surface, avec le français comme la langue du colon et le créole celle des esclaves, des colonisés. Ces trois auteurs utilisent le français comme “outil” afin de transmettre leur message et de toucher un public plus vaste, en incluant les anciens colons. L’émergence du créole est en soi un sujet problématique avec l’imposition historique du français au niveau scolaire et administratif, auquel les concepts de créolité et d’antillanité sont facilement rattachés. L’imposition du créole par le personnage d’Emma dans *Le livre d’Emma*, la discussion de Laferrière sur la “faim” qu’il possède de certains mots dans *Pays sans chapeau*, et l’apprentissage du créole par Hadriana comme clef de la dé-zombification dans *Hadriana dans tous mes rêves* peuvent tous être reliés à la dichotomie entre les deux langues qui, en réalité, font partie d’un seul écosystème. Liée à la langue se retrouve aussi la grande question du rôle de l’oralité et donc de l’écriture chez ces auteurs, l’oralité étant le mode privilégié de la transmission de l’Histoire dans le contexte d’Haïti, une transmission mise particulièrement en évidence dans le roman de Marie-Célie Agnant. Il est alors intéressant de se demander pour quel public sont écrit ces romans, un public français, québécois, haïtien ou tout simplement international, ou peut-être plutôt, comment ces textes interpellent-ils tous ces publics différents.

Les trois auteurs apportent donc une vision “intérieure” à Haïti : non celle du colon, ni du colonisé, mais celle de la population qui est le résultat des cascades d’événements historiques. Cette nouvelle vision trompe la traditionnelle représentation historique du vaudou qui est celle de l’occident. Ce regard réunit les origines mixtes de la population, ainsi que le lien identitaire à la géographie de l’île. René Depestre, Marie-Célie Agnant et Dany Laferrière outrepassent donc la périphérie colonialiste afin de

replacer le centre au sein de la population locale, démontrant donc qu'Haïti n'est pas simplement un pays où violence et pauvreté font partie du quotidien, mais aussi un lieu où la magie côtoie le mystique dans l'univers journalier de la population.

Bibliographie :

Agnant, Marie-Célie. *Alexis d'Haïti*, Montréal : Hurtubise, 1999.

---. *Balafres*. Montréal : Voix du sud, 1994.

---. *La dot de Sara*. Montréal : Éditions du Remue-ménage, 2000.

---. *Le livre d'Emma*. Paris : Vents d'Ailleurs, 2004.

---. *Le silence comme le sang*. Montréal : Éditions du Remue-ménage, 1997.

---. *Vingt petits pas vers Maria*. Montréal : Hurtubise, 2001.

Bérnabé, Jean, Patrick Chamoiseau, and Raphaël Confiant. *Eloge de la créolité*. Paris: Broché, 1993

Braziel, Jana Evans. "From Port-Au-Prince to Montréal to Miami: Trans-American Nomads in Dany Laferrière's Migratory Texts." *Callaloo* 26.1 (2003): 235-51.

Cassista, Claude. *Littérature Québécoise*. Ville LaSalle, Québec: Hurtubise, 1996.

Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence Africaine, 1939.

---. "From the discourse on colonialism." New-York: Monthly Review Press, (2001): 120-156

Coates, Carrol F. "Dany Laferrière: A bio-bibliographical chronology." *Callaloo* 22.4 (1999): 924-5.

---. "An interview with Dany Laferrière." *Callaloo* 22.4 (1999): 910-21.

---. "Hadriana in all my dreams." *Callaloo* 15.2, Haitian Literature and Culture, Part 1 (1992): 546-9.

---. "Introduction." *The Festival of the Greasy Pole*. Depestre, René, trans. Carrol Coates. Charlotteville : University of Virginia Press, 1990. xv-xlvi.

Dayan, Joan. "France reads Haiti: an interview with René Depestre." *Yale French*

Studies. Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms, 83
Volume 2 (1993): 136-53.

---. "France reads Haiti: René Depestre's *Hadriana dans tous mes rêves*." *Yale French Studies. Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms*, 83,
Volume 2 (1993): 154-75.

Depestre, René. *Alléluia pour une femme jardin*. Paris: Gallimard, 1981.

---. *Anthologie personnelle*. Paris : Actes Sud, 1993.

---. *Hadriana dans tous mes rêves*. Paris: Gallimard, 1988.

---. *Le mât de cocagne*. Paris: Gallimard, 1998.

Diop, David. *Coups de pilon*. Paris : Présence Africaine, 1956.

Essar, Dennis F. "Time and Space in Dany Laferrière's Autobiographical Haitian
Novels." *Callaloo* 22.4 (1999): 930-46.

Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris : Poche, 2004

---. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Poche, 1952.

Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1988.

Glissant, Edouard. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, 1997.

Jurney, Florence. "Entretien avec Marie-Célie Agnant." *French Review*. 79, Volume 2:
384-94.

Laferrière, Dany. *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un
fruit ?*. Paris : Serpent à plumes, 2003.

---. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. Paris : Serpent à plumes,
1999.

---. *Eroshima*. Paris : Hexagone, 1987.

- . *Le goût des jeunes filles*. Paris : Gallimard, 2007.
- . *L'odeur du café*. Paris : Serpent à plumes, 2001.
- . *Pays Sans Chapeau*. Paris : Le serpent à plumes, 2001.
- Martinez, Samuel. "From Hidden Hand to Heavy Hand: Sugar, the State, and Migrant Labor in Haiti and the Dominican Republic." *Latin American Research Review* 34.1 (1999): 57-84.
- Mintz, Sidney W. "Can Haiti Change?" *Foreign Affairs* 74.1 (1995): 73-86.
- Nicholls, David. "Politics and Religion in Haiti." *Canadian journal of political science / Revue Canadienne de Science Politique* 3.3 (1970): 400-14.
- Perice, Glen A. "Rumors and Politics in Haiti." *Anthropological Quarterly* 70.1 (1997): 1-10.
- Proulx, Patrice. "Breaking the silence: an interview with Marie-Célie Agnant." *Québec Studies* 41 (2006): 45-61.
- Reid, Amy. "Flora, Flore et le piège du passé". (Unpublished manuscript), 2007
- Rescher, Nicholas, and Paul Oppenheim. "Logical analysis of gestalt concepts." *The British journal for the philosophy of science* 6.22 (1955): 89-106.
- Roland Pierre. "Caribbean Religion: The Voodoo Case." *Sociological Analysis* 38.1 (1977): 25-36.
- Salien, Jean-Marie. "Croyances populaires haïtiennes dans *Hadriana dans tous mes rêves* de René Depestre." *The French Review* 74.1 (2000): 82-93.
- Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Chicago : University of Chicago Press, 1960.
- Verger, Pierre. "Review: 152; Voodoo in Haiti." *Man* 60 (1960): 111-2.